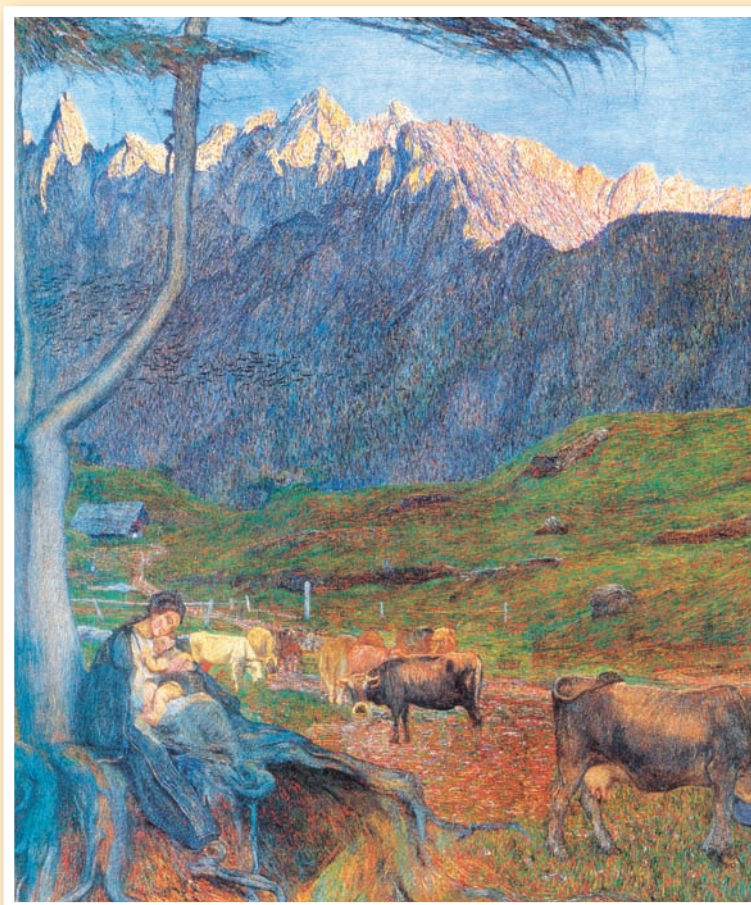


Analuein

Journal de la F.E.D.E.P.S.Y.



Psychanalyse et politique • La psychanalyse dans son histoire

Psychanalyse en extension • Clinique psychanalytique

Abords de la jouissance • Echos de séminaires, formations et colloques

Le lecteur interprète

N° 16 - Juin 2011

F.E.D.E.P.S.Y.

Fédération Européenne de Psychanalyse et Ecole Psychanalytique de Strasbourg

O.I.N.G. auprès du Conseil de l'Europe

Illustration de couverture : Giovanni Segantini (1858 – 1899), *La vita*, huile sur toile, détail. Ce tableau constitue le premier des trois volets du Triptyque des Alpes, conservé au Musée Segantini à Saint-Moritz, composé de *La vita* (*La Vie* ou *Devenir*, 1896-1899, 190 x 322 cm), *La natura* (*La Nature* ou *Etre*, 1898-99, 235 x 403 cm) et de *La morte* (*La Mort* ou *Disparaître*, 1896-1899, 190 x 322 cm).

Illustration de 4^e de couverture : Odilon Redon (1840–1916), *Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point* (*Blaise Pascal, Pensées*), vers 1870, 15 x 15 cm, encre, plume, crayon sur papier calque, New York, The Ian Woodner Family Collection.

F.E.D.E.P.S.Y. - 16, avenue de la Paix • 67000 Strasbourg • www.fedepsy.org

Président :

Jean-Richard Freymann

Directeur des publications :

Sylvie Lévy

Responsable de la publication :

Joël Fritschy

Comité de rédaction :

Hervé Gisie

Laurence Joseph

Daniel Lemler

Anne-Marie Pinçon

Correspondants :

• Moïse Benadiba, Marseille

• Claude Mekler, Nancy

• Dominique Péan, Angers

• Alain Schaefer, Saint-Dié

Secrétariat de rédaction :

Gabriele Daleiden

g-daleiden@wanadoo.fr

Manuscrits et correspondance

peuvent être adressés à :

Joël Fritschy

26 rue des Boulangers

68100 Mulhouse

joel.fritschy@wanadoo.fr

Impression : **PRINT' Europe** - 67450 Mundolsheim - 03 90 20 39 49

E-mail : contact@printeurope.fr

SOMMAIRE

Editorial

Hervé Gisie2

Psychanalyse et politique

- Un printemps inattendu

Jalil Bennani4

La psychanalyse dans son histoire

- L'apprentissage de la psychothérapie

Jean-Pierre Bauer5

Psychanalyse en extension

- Segantini, Abraham : destins croisés

Jean-Raymond Milley8

- Redon : l'œil et la lettre

Laurence Joseph15

- Lulu

Urias Arantes18

- « Accrocs perdus »

Michel Forné24

- Rencontre imaginaire : Lacan & Lévinas.
A propos du Sujet et l'Autre

Moïse Benadiba28

Clinique psychanalytique

- Les perversions. Une lecture de 2011

Jean-Richard Freymann29

Abords de la jouissance

- Le principe du plaisir comme limite à la jouissance

Denise Guedenet34

- Jouissance et événements du corps

Sophie L'Huillier38

- De la jouissance prise à la lettre.
Une écriture du sujet au bord du trou

Cécile Iglésias44

Echos de séminaires, formations et colloques

- La règle fondamentale

Khadija Nizari50

LI RE

Le lecteur interprète

- Dans l'extimité de la voix déliée

Frédérique Riedlin et Khadija Nizari52

- Lecture ou relecture de *Boiter n'est pas pécher*.
L'actualité de Lucien Israël

Jean-Claude Depoutot58

- Daniel Lemler, *Répondre de sa parole*

Jean-Claude Depoutot62

Nouveautés en librairie

sélectionnées par Joël Fritschy64

EDITORIAL

Hervé Gisie

Le précédent numéro s'était ouvert avec Daniel Lemler sur la question de la transmission et le passage de relais d'une génération à une autre et sur le souhait de sortir de la politique d'« après moi le déluge » en nous proposant de faire acte de transmission, sans toutefois ignorer que ce qui se transmettra nous aura échappé.

Aujourd'hui, l'actualité tous azimuts nous donne l'occasion de proposer ces deux questions en guise de préambule : les enfants sont-ils des victimes expiatoires des crimes, de l'amour propre, de la cupidité ou du délire de leurs pères ou de leurs mères ? Faut-il le sacrifice de l'enfant pour un monde meilleur ?

Quoiqu'il en soit, le printemps arabe est parti du fond de la Tunisie, sous l'impulsion de la jeunesse, initié par le sacrifice d'un fils du peuple – jeune chômeur diplômé – livré aux flammes. Les révoltes populaires qui viennent de se dérouler au Maghreb et qui se poursuivent au Proche-Orient inaugurent-elles une « métamorphose de l'Histoire », une sortie de la servitude volontaire ?

La première leçon qui peut en être tirée, ou du moins se rappeler à nous, c'est qu'un pouvoir fort ou une dictature, qui la veille encore semblait inébranlable, n'est pas à l'abri de contestations et de revendications sociales, y compris, dans un second temps, provenant des classes moyennes déjà bénéficiaires de l'ouverture économique. La demande de liberté d'expression, du droit de choisir ses dirigeants, de révolte face à la corruption et aux inégalités sociales, sont de puissants moteurs, quelles que soient les latitudes. Le billet de Jalil Bennani nous en donne un écho du Maroc.

Fait nouveau, les foules levées grâce à Internet n'étaient pas constituées par un prolétariat mais bien de jeunes, chômeurs et désœuvrés, à l'avenir bouché, avides d'entrer dans le monde du salariat et de la consommation et marqués par l'aspiration à participer pleinement aux échanges et à toutes les jouissances de la globalisation. Fait encore plus inédit, souligné récemment par Charles Melman, est encore le mode de cohésion de ces foules (« la nouvelle psychologie des masses »). En effet, si elles forment bien un corps, c'est un corps sans tête puisqu'il n'obéit pas à un chef ni à une voix ou un programme. C'est la conjonction spontanée de volontés semblables qui l'organise et fait sa force. Nous verrons bien où va conduire cette expression collective de la nouvelle économie psychique.

Alors que le parfum du jasmin se répandait sur le monde, au même moment, en Chine, sorti tout droit du parlement, un nouveau concept est apparu, celui du « bonheur pour tous » remplaçant celui de l'« aisance relative ». Cette promesse du « bonheur pour tous » reste dans la logique dénoncée par Liu Xiaobo dans *La philosophie du porc*, titre du recueil qui vient d'être publié en France contenant près d'une quinzaine de textes du seul prix Nobel de la Paix à vivre toujours derrière les barreaux et condamné à onze ans de prison pour « incitation à la subversion ». Cette « philosophie du porc » qui s'adapte fort bien au discours hégémonique qui place « l'édification de l'économie au centre » désigne le pacte passé depuis les années 90 entre le Parti et les élites chinoises : ces dernières, estime-t-il, se sont laissées acheter en échange de leur silence face aux violations systématiques des Droits de l'homme perpétrées par le régime. Les élites, note Liu Xiaobo, « sont entrés spontanément dans la porcherie » mais la nouvelle classe moyenne, forte d'une centaine de millions de personnes, a suivi. Résidences secondaires, voitures, tourisms, gadgets, prothèses technologiques, les nouveaux « bobos » chinois n'ont rien à envier à leurs homologues occidentaux.

Et les démocraties occidentales ? Elles se montrent de plus en plus fragiles ou fragilisées. Souvent exploités à des fins peu recommandables, toutes les menaces les plus folles, tous les risques potentiels sont brandis pour alimenter le fond de commerce des marchands de peur. L'« *homo economicus* », se sentant ainsi menacé dans ses privilèges de consommateur de jouissance sur le marché et dans sa capacité à s'acheter des fétiches, se barricade derrière ses frontières et se replie dans le nationalisme populiste, la haine et la xénophobie. La montée des extrémismes n'étonne même plus, pire encore, elle se banalise...

De la jouissance ou plutôt des jouissances puisqu'il y en a différents types (jouissance indéterminée, jouissance de l'être, de l'Autre, sémiotique, jouissance phallique, jouissance Autre), il en sera question pour une large part dans ce numéro d'*Analuein*.

D'abord avec un texte de Jean-Richard Freymann à propos des perversions, de la volonté de jouissance du pervers mais aussi du névrosé chez qui, liée au clivage, il existe toujours une part symptomatique qui est du côté du refoulement mais aussi une part fétichiste qui est du côté du déni de la castration.

Ensuite avec un dossier issu d'une Journée

organisée par *Transversales* à Nancy intitulée « Abords de la jouissance ».

Denise Guedenet interroge l'« Au-delà du principe de plaisir » de Freud à partir de l'œuvre de Lydie Arickx. Personnages malmenés, torturés, disloqués, exsangues, « sa peinture réveille la douleur et l'effroi, elle convoque la jouissance. Elle nous provoque du côté de l'abject, du réel. L'art de Lydie Arickx est alors de nous permettre d'y faire face et d'assumer cette part cachée de l'être humain. Il s'agit alors d'y retrouver ce que Lacan nomme dans son Séminaire *L'éthique* les coordonnées de plaisir ».

Partant du constat clinique de la prévalence de l'écriture pour certains sujets, au détriment de la parole, Cécile Iglésias aborde quelques aspects de la relation primordiale de l'homme au langage, et plus particulièrement ce qu'il en serait d'une articulation de la jouissance à la lettre à partir du socle archaïque de la subjectivité. L'usage de l'écrit par des sujets schizophréniques ou autistiques, soumis dans leur vie à une véritable contrainte à l'écriture argumentera son propos : « pour faire barrage au réel de la jouissance non bornée qui les torture, s'impose à eux, en termes de survie psychique, un accrochage "à la lettre" ».

Sophie L'Huillier, quant à elle, fait le récit d'un cas clinique pour illustrer l'hypothèse que « la toxicomanie présente une antinomie constitutive : il s'agit d'une forme de disparition qui représente un rempart contre une autre disparition, une jouissance circonscrite qui protège d'une autre jouissance plus radicale. Aussi ce qui se présente dans ce contexte comme « dépendance » à la drogue accomplit en vérité une partielle séparation... »

Un peu plus loin, dans la rubrique *Psychanalyse en extension*, « Accrocs perdus... » de Michel Forné propose une approche psychanalytique du film *Le silence des agneaux* qui recèle, selon lui, des horreurs bien plus ordinaires et des « folies » autrement plus insupportables que les quelques scènes de cannibalisme qui y sont présentées. « Celles de la déshumanisation des institutions psychiatriques qui font de moins en moins le pari de laisser advenir la parole du malade, celles de l'instrumentalisation d'individus dont les supérieurs hiérarchiques vont se servir à fins de jouissance, celles de la violence du pouvoir politique quand il se fait anthropophage dans son seul intérêt et plus globalement celui du rapport de notre société consumériste, aux objets qu'elle convoite, déniaient ce qui en cause la pulsion dévorante. »

Le numéro offre, en outre, d'autres contributions, notamment à propos d'art avec Jean-Raymond Milley sur Segantini et Laurence Joseph sur Odilon Redon, mais aussi un compte rendu de journées de formation sur « La règle fondamentale » par Khadija Nizari, ou encore une rencontre imaginaire Lacan-Lévinas proposée par Moïse Benadiba autour de la notion centrale d'altérité chez ces deux auteurs.

D'une actualité brûlante, nous soulignerons la portée du texte de Jean-Pierre Bauer sur la difficile question de la psychothérapie. Paru en 1971 dans *L'Évolution psychiatrique*, « L'apprentissage de la psychothérapie » s'attelle à éclaircir les deux séries de problèmes que pose la formation du psychothérapeute : les structures de formation et le type de psychothérapie que l'on se propose d'enseigner.

Enfin, dans *Le lecteur interprète*, Jean-Claude Depoutot nous parle de la clinique de la déshumanisation actuelle, telle que la conçoit Daniel Lemler dans son livre *Répondre de sa parole*. Il profite encore de la réédition de *Boiter n'est pas pécher* pour nous donner quelques exemples de ce qu'a été la boiterie de Lucien Israël, boiterie fructueuse et toujours d'actualité. Il rappelle que, d'une façon générale, pécher, c'est faire d'une théorie une vérité et non pas une hypothèse, ce n'est pas résister à l'oppression : oppression sociale de la consommation et de l'uniformisation, c'est préférer les biens rassurants et les plaisirs routiniers à la richesse de l'amour et à la création qui va avec. Pécher, c'est pour l'homme renoncer à la partie féminine de lui-même, et pour la femme renoncer à se libérer du machisme de l'homme et à l'exploiter.

Pour terminer, il nous invite à méditer sa conclusion testamentaire et humoristique : « On ne peut pas s'adonner à la psychanalyse et ne s'intéresser qu'à une seule idée (...). J'ai essayé de goûter à tous les mets, à toutes les cultures, à toutes les joies qui passaient à ma portée. Je n'ai pas été sage, ni un sage. Le seul point commun dans ma vie et dans ma lutte a été la résistance à l'oppression. Je n'aurai pas de prix Nobel. On ne conservera pas mon sperme pour engendrer des génies. Se consacrer à la liberté des gens, amener un sourire sur le visage des êtres humains mène à d'autres satisfactions. »

Une dernière considération : Qui dit testament, dit héritage, transmission... A quoi Jean-Claude Depoutot rajoute, que la meilleure façon de posséder une chose, c'est de la donner...

PSYCHANALYSE ET POLITIQUE

Un printemps inattendu

Jalil Bennani

« Le printemps arabe » : ainsi désigne-t-on aujourd'hui le mouvement qui a saisi, étonné et surpris tout autant le monde arabe que le monde occidental. Toutes tendances confondues. Pauvres et riches, grands et petits, croyants et non-croyants.

Pourtant les jeunes savaient, eux qui sont dans l'actuel et l'immédiat. Ils ont saisi la portée de leur prise de conscience et la nécessité de sortir du silence, passant ainsi du virtuel à la réalité par le biais des moyens d'information et de communication modernes.

Un mouvement inattendu, alors que tous les ingrédients étaient là pour des changements, des révoltes, des révolutions. Pourquoi maintenant ? Quels en ont été les facteurs déclenchants ? On avait souvent évoqué la servitude volontaire qui prévaut dans nombre de pays arabes. Les révoltes ont sonné le glas de cette servitude. Et ceci tient au moins à trois facteurs :

- *L'absence de projections dans l'avenir.* L'épuisement face à une trop longue attente des satisfactions, anéantissant tout l'espace imaginaire, a entraîné un va-tout de ceux qui n'en peuvent plus et qui bravent la peur, avec un mot d'ordre : « Liberté ». Nombre d'observateurs se demandaient ces dernières années : « Pourquoi le monde arabe n'est-il pas libre ? » Moustapha Safouan a repris cette question dans un livre en tentant d'y apporter des réponses. Or une partie de ce monde a conquis aujourd'hui une grande part de liberté. Elle le pouvait, elle y aspirait et elle s'en est donné les moyens.

- *La révolte contre le père.* On a longtemps affirmé qu'elle ne peut exister dans les pays arabes, principalement en raison de l'Islam. La preuve

contraire a été donnée. Un mot, en français, « Dégage ! », a désigné cette haine, ce rejet des dirigeants qui ont représenté la figure d'un père. Un père tantôt craint et redouté, tantôt adulé et admiré, devenant objet de haine, de rejet, de mise à mort.

- *Le pouvoir de l'écrit.* Claude Lévi-Strauss a montré dans *Tristes tropiques* que l'écriture avait permis de soumettre les peuples. Cet écrit, l'arabe classique, était réservé à une élite, tandis que la langue parlée, l'arabe dialectal, était ravalée au rang de langue vulgaire et interdite comme langue officielle. L'utilisation du net ne recourt pas à une seule langue mais à plusieurs. Ce qui importe c'est de faire passer le message, d'être entendu. L'écrit, dans la toile, peut se redoubler de l'image et de la voix, ce qui lui confère une puissance d'action et des effets immédiats.

Un printemps inattendu, imprévu, saisissant. Un réveil, passant de la passivité à l'activité. Une prise de parole grandissante. Une parole trop longtemps opprimée, refoulée. Bascule des normes et idées admises. Ici, ce n'est pas la religion qui soulève les foules, au contraire : elle n'est pas au premier plan et les confessions sont confondues. Il n'y a pas un leader défini mais plusieurs. Les meneurs peuvent être interchangeables. C'est le mouvement, non des pères mais des pairs. Comme des adolescents. Des adolescents devenus adultes, murs, se situant au plus près de leur époque, une époque qui ne repose plus sur les idéologies mais sur le désir. C'est en effet le désir qui a bravé des interdits, forgé de nouvelles identités, refusé une fatalité, brisé des tabous, proposé des projections sur l'avenir. Un avenir qui devient possible et dont sont acteurs des sujets désirants et non des sujets soumis.

LA PSYCHANALYSE DANS SON HISTOIRE

L'apprentissage de la psychothérapie Texte écrit après coup

Jean-Pierre Bauer

Ce texte de Jean-Pierre Bauer a été publié une première fois en 1971 dans la revue L'Evolution psychiatrique (tome 36, fascicule 4), puis repris dans Recueil, ouvrage paru dans l'urgence d'un hommage suite à sa disparition, trop tôt survenue, en 1985. Ce texte révèle la singularité d'un questionnement très en avance sur l'actualité législative, aux frontières de ce qui lie et sépare psychothérapie et psychanalyse, questionnement qui n'a cessé de travailler Jean-Pierre Bauer, comme le révèle encore son dernier texte « Itinéraire » (cf. Agora, n° 21) où il rappelait ce propos de Lacan : « La psychothérapie est un bricolage réussi, la psychanalyse est un ratage ».

J.F.

La formation du psychothérapeute pose en général deux séries de problèmes : les structures de formation et le type de psychothérapie que l'on se propose d'enseigner.

En ce qui concerne les structures de formation, elles posent une série de problèmes que le Docteur Kress a esquissés. Nous dirons simplement, pour le préciser au moment voulu, que ces structures ne sont pas sans retentir sur le type de psychothérapie « enseignée ».

Qu'en est-il de la psychothérapie enseignée ? Nous devons dire que nous n'avons personnellement l'expérience que de ce qu'on appelle la psychothérapie analytique. Cependant, ce type de psychothérapie est exemplaire des problèmes de la psychothérapie et de son enseignement en général, dans la mesure où l'on ne peut parler actuellement de psychothérapie en dehors de toute référence à la psychanalyse. Certes, on dira qu'il existe des psychothérapies « non-analytiques », par exemple la psychothérapie de soutien, le psychodrame, les psychothérapies de groupe, de l'expression, de la relaxation, etc. ; mais toutes ces techniques s'interprètent actuellement à la lumière de la psychanalyse. Et même le niveau basal en quelque sorte de la psychologie médicale, comme effort d'approche scientifique de la relation malade-médecin, est infiltré du savoir psychanalytique. Nous pouvons donc aborder certains problèmes de formation à la psychothérapie, à partir de la psychothérapie d'inspiration analytique.

Mais d'entrée de jeu nous rencontrons la première et sans doute la plus importante difficulté : comment définir la psychothérapie d'inspiration analytique ; car il faut bien savoir ce qu'on enseigne, avant d'en aborder les problèmes ! On pourrait la définir, comme utilisation de la psychanalyse, en tant que savoir de la relation thérapeutique dans les cas ou des situations rendant la psychanalyse impraticable. Mais deux cas sont alors à considérer.

Dans le premier cas, la psychanalyse n'est pas praticable sous la forme « pure », mais il s'agit d'une psychothérapie pratiquée par des analystes ; psychothérapies qu'on pourrait donc appeler, comme F. Perrier l'a suggéré, « psychothérapies freudiennes ». Nous sommes ainsi renvoyés au problème de la formation analytique et à une théorie des indications de la psychanalyse et des usages techniques.

Dans le second cas, c'est le médecin lui-même qui n'est pas formé pour la pratique d'une psychanalyse, et nous sommes dans le vif du sujet : former des psychothérapeutes non-analystes. Il s'agit donc, précisons-le bien, de former des psychiatres à la pratique de la relation thérapeutique à partir d'un savoir analytique, sans formation analytique (analyse personnelle). Une autre série de problèmes, et pas des moindres, concerne le mode de transmission de cette formation. Cependant le problème est encore plus complexe dans le cas des psychothérapeutes en voie de devenir analystes, et situant donc leur pratique en référence à une psychanalyse en quelque sorte à l'horizon de leur formation, car se pose ici la question de la validité de cette antériorité de la psychothérapie par rapport à la psychanalyse.

Mais quel est ce psychothérapeute non-analyste ? Nous ne pouvons pas le définir par son objet, car il n'existe pas de théorie, au sens fort de ce terme, d'une psychothérapie « analytique » faite par des non-analystes. Nous pouvons le définir, et c'est peut-être la seule voie d'approche que nous pouvons pour le moment utiliser, par sa situation par rapport aux différents domaines de la médecine, de la psychiatrie, de la psychologie et de la psychanalyse, en tant qu'on a dit que le psychiatre était au carrefour de ces disciplines.

Par rapport à la médecine, la psychothérapie peut être considérée comme un domaine de la thérapeutique qui utilise la relation malade-médecin

comme moyen thérapeutique, telle que Balint a tenté de la formuler à partir de la psychanalyse. Il s'agit donc de mettre un savoir et une « expérience » de la relation au service d'une « guérison » dans le cadre d'une « activité médicale ».

Par rapport à la psychiatrie, la psychothérapie est l'utilisation du discours du malade, de son comportement relationnel, de tous les effets « psychologiques » de son environnement thérapeutique dans la perspective d'une sédation de la « maladie mentale ». Cette perspective implique la traduction du discours du malade en un autre langage qui peut être considéré comme celui d'une « clinique psychanalytique ».

Nous retrouvons ce problème de traduction dans les relations de la psychothérapie et de la psychologie. Car si nous caractérisons à grands traits la « psychologie » qui serait la science du comportement du malade dans la relation thérapeutique, nous pouvons la considérer comme une traduction du discours du malade qui négligerait toute spécificité de sa langue, tout effet de discours.

Par rapport à toutes les modalités du discours qui sont la difficulté même de toute traduction, une certaine psychologie opère un repérage point par point dans l'exaltation du contenu, d'un soi-disant sens, au détriment de la rhétorique. Ce repérage point par point, notons-le, n'est pas sans lien avec la situation spéculaire.

Par rapport à la psychanalyse, la psychothérapie reste un domaine hérité de l'expérience, pauvre en sa théorie, mais aspirant à plus de rigueur théorique, sur le modèle de la psychanalyse, quand elle ne s'installe pas narcissiquement dans la glorification de la pratique, de l'expérience et de l'intuition.

Cette situation de la psychothérapie et les conditions de sa formation, à savoir le partage oral de l'expérience et le savoir analytique à l'horizon et que l'on peut considérer comme un ensemble de représentations (*Vorstellungen*), concernent les modalités d'action de la psychothérapie.

Quelles sont rapidement esquissées ces représentations ? Il s'agit tout d'abord de toutes les représentations qui concernent l'écoute, l'attitude non-directive, la neutralité bienveillante, etc. et qui constituent le psychothérapeute comme une grande oreille accueillante permettant la verbalisation. Cette grande oreille apparaît d'autant plus efficace que l'être du psychothérapeute, que tout ce qui constitue son moi de psychothérapeute, est meilleur, plus ouvert au « contact ». Quant au malade, il est représenté comme fondamentalement « résistant », se cachant, se défendant, se refusant à la vérité. De là la nécessité d'une manipulation de son discours et de la relation avec lui. Il s'agit aussi des représentations concernant l'enchaînement de l'histoire, du discours et des symptômes : l'histoire

y apparaît génétiquement structurée par le souvenir pathogène, le trauma, nécessitant une « prise de conscience » que le psychothérapeute favorise par ses activités de « déchiffrement », de reconstitution logique du discours, de dévoilement du secret, de repérage du mot-clé... Enfin par rapport à la psychanalyse, la psychothérapie est représentée comme une technique « moins longue » et « moins profonde », sans que soient précisées les significations de ces notions de longueur et de profondeur.

Il ne s'agit là que d'exemples esquissés à grands traits qui apparaissent comme le produit nécessaire, même quand il s'agit de représentations plus élaborées, d'une formation basée sur le partage oral de l'expérience, sans que soient évoqués les effets de la situation de la formation et la base théorique de cette expérience avec toutes ses implications méthodologiques. Pour finir, on peut caractériser le savoir impliqué dans la psychothérapie comme un ensemble de formules opératoires héritées de la psychanalyse par son institutionnalisation et son enracinement dans la médecine. Quelque chose de l'écoute des « associations libres » a évolué en pratique du discours et de la relation, non sans lien avec des fantasmes d'agir.

Nous pouvons maintenant opposer à grands traits ce qui nous paraît centrer ce dont il s'agit en psychothérapie et en psychanalyse, et commander en conséquence des formations divergentes.

1. La psychothérapie analytique

Il s'agit de rétablir l'histoire du malade et de sa maladie dans sa continuité et sa cohérence, et de l'interpréter en termes de clinique psychanalytique. L'apprentissage théorique est donc celui d'une clinique psychanalytique.

L'effet thérapeutique de la relation malade-médecin met essentiellement en jeu des mécanismes d'identification et de substitution où le médecin est amené à s'interroger sur son « contre-transfert », en termes de jeux de rôle, se correspondant point par point. Quant au discours, sa fonction est de verbalisation cathartique plus que d'effets de sens, l'accent étant mis ainsi sur l'affect. On peut dire en général qu'il s'agit d'y retrouver le « croyable », le cohérent, de sorte que le « contre-transfert » y est peu à peu dédramatisé au-delà des interrogations fécondes du début.

2. La psychanalyse

La psychanalyse est d'abord écoute du discours en tant que discours, c'est-à-dire écoute attentive au « texte » du discours, à sa rhétorique. Cela implique comme propédeutique une certaine approche de ce que l'on entend aujourd'hui par « sciences du langage », non seulement la linguistique, mais aussi en général ce qui concerne les divers procès du

discours. Nous ne faisons là que rappeler ce que tout le monde reconnaît comme manquant à la formation du psychiatre.

Cette importance donnée au discours est justifiée par le fait que le transfert est à saisir comme aspect rhétorique du discours, « déplacement » ; et le contre-transfert n'est pas à figer dans les aspects émotionnels mais à envisager également comme « détour rhétorique ». L'accent serait donc à mettre, si on envisageait un mode de pensée propre à cet apprentissage, sur l'incroyable, l'incohérent, le dissonant, tel que le lapsus en est un certain exemple, sur un décentrement maximum par rapport au conscient.

Nous avons donc évoqué deux approches opposées du discours du malade, opposées dans les faits, sinon dans les intentions. Il devrait donc s'ensuivre des « polarités » de formation opposées, ce qui nous amène à nos conclusions sous forme de questions.

Conclusions

1. La « psychothérapie analytique » doit-elle être faite par des analystes, et doit-on grouper sous la rubrique d'une « psychologie médicale » un ensemble de techniques spécialisées dont il resterait à préciser analytiquement l'effet, le point d'impact, le mode d'action ?

2. Ces techniques supposeraient la possibilité d'une « pratique » du savoir analytique sans formation analytique. Il resterait alors à délimiter le nécessaire secteur d'occultation introduit par cette pratique, ou l'effet du savoir en tant que tel et de ses délimitations dans la relation thérapeutique.

3. Peut-on concevoir la psychothérapie comme apprentissage auxiliaire de la psychanalyse, dans l'optique d'une « continuité » de la formation ? Quelle que soit la valeur de certains types de formation, on ne peut manquer d'évoquer à leur propos le risque de méconnaissance impliqué dans une trop grande continuité de formation, ainsi que les aspects de passage à l'acte de certaines psychothérapies par rapport au projet d'être analyste...

4. Faut-il envisager un apprentissage de la psychothérapie en toute indépendance de la psychanalyse ? Cette question résume tout le problème. Car, si après Freud il apparaît difficile de concevoir une psychologie non-analytique, il appartient au psychanalyste intervenant dans la formation de psychothérapeutes non-analystes d'ouvrir à la complexité du discours, à son impossible décryptage, si on ne renonce pas à certains effets de formation...

PSYCHANALYSE EN EXTENSION

Segantini, Abraham : destins croisés

Jean-Raymond Milley

Les tableaux en apparence naturalistes, tantôt lumineux, rayonnants voire même éclatants, tantôt en demi-teinte ou carrément sombres de Giovanni Segantini laissent sourdre une émotion inquiète. Toujours marqués d'un trait d'étrangeté plus ou moins repérable : dessin énigmatique du contour d'une oreille, immobilité surnaturelle des personnages, entrelacs improbable de branches dénudées qui se verront accueillir ou emprisonner des icônes maternelles, les œuvres du « peintre des montagnes » saisissent de toute évidence au-delà de leur apparence convenue. Si l'artiste était bel et bien reconnu en cette toute fin du XIX^e siècle, exposé dans nombre de salons à Berlin, Vienne, Zurich, il est aujourd'hui oublié. Et pourtant, toute rencontre de ce peintre idéaliste, prophétique ne cesse de captiver. Preuve en fut faite encore avec l'exposition, en début de cette année, que lui consacra Ernst Beyeler, montagnard amoureux de l'Engadine et grand admirateur de Segantini dont il ne manquait jamais de visiter la collection au musée de St Moritz. Segantini pose l'énigme de la créativité, la psychanalyse a tenté de s'en saisir, Abraham en a été saisi. Cette exposition, sans vouloir revenir sur les enjeux de la psychanalyse appliquée à l'art, question qui ne cesse d'être d'actualité, permet de faire retour sur un psychanalyste, Abraham, impliqué dans la psychanalyse par l'art et la vie de Segantini.

Car ce sont tous les registres de la vie de ce peintre qui sont marqués d'un caractère d'exception et d'une épaisseur mythologique propre à susciter cette captation. Ainsi, les scènes décrites dans sa correspondance avec sa fille ainsi qu'un récit autobiographique destiné à la poétesse Neera déroulent avec une grande intensité dramatique les événements de son enfance : orphelin d'une jeune mère qu'il vit mourir à trois ans, exilé par son père à Milan où il l'abandonne à une demi-sœur indifférente avant de disparaître en Amérique pour y faire fortune, fugueur invétéré, la première escapade l'ayant poussé à enfilier la route Napoléon, recueilli par des paysans pauvres, rencontre rédemptrice avec la peinture, révolte contre ses maîtres, déserteur de l'armée autrichienne ce qui l'oblige à un exil définitif, puis ascension implacable vers les sommets alpestres, les horizons mystiques, la maîtrise picturale, un isolement magnifique. Avec des moments de fulgurances artistiques qui font de lui un des représentants les plus en vue de la peinture européenne de la fin du XIX^e siècle.

Mais c'est peut-être le pouvoir suggestif de ses tableaux, des scènes de la vie quotidienne des bords du lac de Côme à celles plus rugueuses des univers alpestres de la haute Engadine ou plus exactement l'apparente harmonie entre un style de vie obstinément fondu dans la nature et les représentations de cette existence que ses toiles suggèrent qui exercent une telle attirance.

Karl Abraham fut littéralement aspiré par ce peintre. Juste après avoir acquis la biographie de Sevaes, il écrivit, le 14 février 1909 à Freud : « Depuis un certain temps je suis captivé par un autre sujet encore, ce serait une étude analytique sur Giovanni Segantini, dont on comprend la personnalité et les œuvres seulement à l'aide de la théorie sexuelle. *J'aimerais en parler aussi de vive voix*. Il est étonnant de voir le rôle joué ici par la sublimation des pulsions partielles, le refoulement des fantasmes d'inceste, le transfert sur des objets non humains ». Ce à quoi Freud répondit : « Si vous êtes décidé sérieusement à faire votre étude sur Segantini, je m'en saisis aussitôt pour orner les *Angewandten* ». Ce fut tout. Freud n'a donné aucune suite à la sollicitation, alors que les échanges épistolaires et « de vive voix » étaient depuis 1907 particulièrement prolixes du fait qu'Abraham rencontrait de grandes difficultés à implanter la psychanalyse dans l'univers franchement hostile du Berlin des années 1910.

On peut raisonnablement supposer que Freud a voulu faire place libre à son disciple qui, faut-il le rappeler, n'avait jamais été analysé, pour, qu'avec ce matériau en apparence enthousiasmant, quelque chose d'une auto-analyse puisse s'esquisser. C'est d'ailleurs avec une interprétation qu'il clôturera l'échange, quand, après avoir reçu le manuscrit le 26 février 1911, il répondit : « Votre interprétation est beaucoup moins poussée sur un point : l'homosexualité de l'artiste ». Point crucial auquel Abraham répondra : « Vous notez qu'en plus d'un endroit, mon travail est discret. C'est vrai principalement en ce qui concerne les composantes homosexuelles. Sur ce point les matériaux étaient trop pauvres. Dès le début, j'avais remarqué les similitudes avec Léonard ; je pourrais peut-être à la correction insérer une remarque à cette question. » Il ne le fit jamais. Fin de l'échange à propos de ce travail.

Plusieurs raisons peuvent être supposées à cet intérêt puissant qu'éprouva Abraham pour ce peintre. D'abord en ceci que cet article s'inscrit dans

les essais de psychanalyse appliquée, terrain d'expérimentation en vogue en cette période d'avant première guerre mondiale, que l'on songe au *Künstler* de Rank, au *Léonard* et à la *Gradiva* de Freud, et même au *Rêve et mythe* d'Abraham lui-même.

Une auto-analyse d'Abraham ?

Mais c'est avant tout que l'histoire de la vie et de l'œuvre de Segantini offre à Abraham des points d'identification tout à fait notables, points qui laissent penser qu'ils ont effectivement pu constituer pour l'analyste berlinois un support à une auto-analyse (ou peut-être faudrait-il dire analyse par procuration), au moins partielle. Et, de fait, dans ce travail, les inflexions de la pensée du psychanalyste semblent épouser les courbes sismiques de la vie pulsionnelle du peintre.

Plusieurs éléments témoignent de cette assertion. A commencer par les difficultés qu'il eut à travailler cet article. Il l'a commencé en 1909 et ne le terminera que deux ans plus tard, en 1911. Il mit donc plus de deux ans à l'écrire. Le peintre résistait : « La matière m'écrase par sa diversité, aussi je ne progresse que lentement » (6 juin 1910), « Segantini oppose à l'analyse une grande résistance, tous les atermoiements... Le sujet présente des difficultés vraiment inhabituelles, mais je crois avoir résolu maintenant tout ce qui est soluble... » (14 décembre 1910).

Son mode de vie offre de multiples points de similitudes avec le peintre. Ils furent tous deux de grands amoureux de la montagne, Abraham passant nombre de ses vacances sur les lieux même où vécut Segantini, à Sils Maria. Et ce fut également à Sils Maria, dans les Alpes suisses, au pied du Schafberg, lieu où mourut Segantini, qu'Abraham écrivit en 1924 la deuxième préface à son article, peu de temps avant sa propre mort, mort elle-même

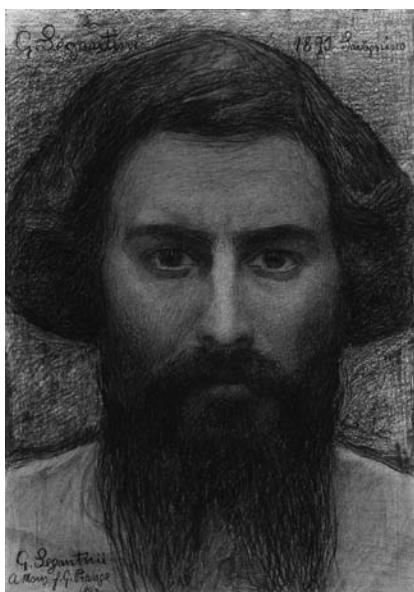
analogue à celle du peintre puisqu'il succomba à une infection pulmonaire mal soignée.

Abraham, tout comme Segantini, était monogame. C'est en tout cas ce dont fait état sa propre fille dans une biographie inachevée. Elle y relate également les changements d'humeur de son père qui, comme Segantini, bien que dans une moindre mesure, pouvait passer d'un enjouement radieux à une tristesse tenace.

Le vécu infantile des deux hommes offre également des concordances étonnantes. Bernard Lemaigre fait état de deuils qui ont frappé de manière similaire les mères d'Abraham et de Segantini. La mère de Segantini est morte peu de temps après la naissance de son fils. Elle avait en outre perdu un enfant quelques années plus tôt dans l'incendie d'une maison (Segantini tenta de mettre en scène cet événement dans un opéra qu'il écrivit vers la fin de sa vie et qui ne fut jamais joué), à l'instar de la mère d'Abraham qui fit une fausse couche peu de temps avant la naissance de Karl. Dans le même temps, son père, le grand-père maternel de Karl, mourut. On ne peut alors entendre que l'écho à sa propre histoire dans la remarque que fait Abraham concernant l'opéra écrit par Segantini : « J'ignore si Giovanni assista à cet événement mais il a certainement été témoin de la douleur de sa mère au sujet de l'enfant mort ». On peut effectivement, comme l'affirme l'auteur, supposer Abraham marqué par la détresse de sa propre mère et particulièrement sensibilisé à l'état d'esprit de Segantini, notamment quant au lien permanent entre la mort et la maternité qu'on retrouve dans toute son œuvre.

En tout état de cause, n'hésitant pas à présenter ce travail comme réponse à une « invitation du peintre », il s'autorise à mettre à l'épreuve du récit de Servaes ses théorisations antérieures, l'endogamie monogame du « Mariage entre personnes apparentées et psychologie des névroses » et bien sûr tout ce qui constitue les fondements de l'analyse pour Abraham, à savoir la prééminence de l'organisation sexuelle du psychisme sur l'événement et l'influence de l'organisation psychosexuelle sur la constitution des symptômes névrotiques et psychotiques.

Avec cette approche aiguisée, scrupuleuse de bon scientifique qu'il a toujours soutenue (et que le contexte médical très conflictuel de l'époque obligeait à soutenir), il se saisit opportunément de la vie et de l'œuvre de l'artiste pour étudier l'évolution de ce qu'il repère comme dynamique obsessionnelle dans la dépression, démarche par ailleurs fructueuse puisqu'elle se prolongera immédiatement après ce travail par un article sur les « Préliminaires à l'investigation et au traitement psychanalytique de la folie maniaco-dépressive et des états voisins ». Et il n'est sans doute pas exagéré d'affirmer que cette approche de la maniaco-dépression débouchera sur une



Giovanni Segantini, Autoportrait, 1893, crayon, 34,4 x 24,2 cm, St. Moritz, Musée Segantini.

construction théorique qui va dessiner en creux les théorisations analytiques de la deuxième topique.

Toujours est-il qu'en poursuivant ce projet, Abraham va voir s'ouvrir progressivement les horizons d'un au-delà de la névrose obsessionnelle. Les états dépressifs et les états d'exaltation du peintre seront auscultés avec un outil analytique essentiel : le primat de l'ambivalence pulsionnelle sur le conflit œdipien dans la névrose obsessionnelle, outil récemment élaboré par Freud dans « L'homme aux rats ». Ce qui l'amènera rapidement à deux constats, le premier étant que l'ambivalence pulsionnelle concerne ici essentiellement la mère, ce qui inévitablement, va l'amener à postuler l'existence d'un « complexe maternel », c'est-à-dire l'effet du lien archaïque à la mère dans l'organisation psychosexuelle de l'enfant, le deuxième étant que la créativité, opération psychique éminemment mystérieuse, semble permettre le dépassement des effets délétères de l'ambivalence pulsionnelle.

Segantini, en réponse à la question de Tolstoï : « Qu'est-ce que l'art ? », affirmait : « L'art est un culte destiné à glorifier et à transfigurer le travail, l'amour, la maternité, la mort ». Bien que l'œuvre de Segantini soit vraiment la synthèse de cette profession de foi, Abraham, dès lors préoccupé par le « dépistage » de l'ambivalence pulsionnelle, va s'attacher à montrer comment ces thèmes sont d'entrée de jeu pris dans une ambivalence radicale : travail jusqu'à l'acharnement, l'exaltation d'une



Giovanni Segantini, *Les mauvaises mères*, 1894 (détail), Vienne, Österreichische Galerie.

nature tantôt glorieuse, tantôt crépusculaire, amour à entendre comme amour inconditionnel de la mère mais avec en contrepoint la haine de la mère déchue, la maternité dans sa dimension de lien d'amour absolu et cependant toujours tissée de la question de la mort.

Abraham définit ainsi la peinture de Segantini : c'est la peinture de la nature généreuse, du moment de l'éclosion à celui de l'extinction. La nature, c'est la montagne, la haute montagne, le lieu où elle est encore vierge, tantôt inondée d'une lumière crue et joyeuse, tantôt baignant dans une ambiance crépusculaire, suivant les périodes du peintre. La maternité, c'est la maternité douce, harmonieuse, tranquille du tableau *Les deux mères* mais c'est aussi l'omniprésence de la mort, de la femme figurant devant *Le berceau vide*, c'est la mère dévoyée et glaçante du tableau *Les mauvaises mères*.

La mise à l'épreuve de sa théorie s'exerce avec un moment inaugural de la vie artistique de Segantini : son tout premier dessin, à l'âge de 12 ans, celui qui pour ainsi dire lui mit le pied à l'étrier, et qui fut celui d'un enfant mort que lui commanda une mère éplorée, sachant qu'il avait quelque don pour le dessin.

Le climat de détachement, de distanciation froide, l'attention méthodique, scrupuleuse et presque clinique avec laquelle il réalisa cette toute première œuvre, Abraham en repère immédiatement toute l'ambivalence, suppose les vœux de mort à l'égard de la propre mère de l'artiste encore en herbe et la « motion sadique » qui les sous-tend, et une forme de réparation face à ces vœux de mort dans le soin apporté au travail. Car, dit-il, s'il n'avait pas été dans ce positionnement psychologique, comment aurait-il pu tenir face à ce petit cadavre ? Il trouvera confirmation de cette approche dans les premières œuvres d'apprenti exécutées à l'académie de Brera, tableaux qui mêlent maternité et mort, « motion d'amour tendre et motion de haine », la toute première toile représentant la tête de Niobé.

Le rapport de Segantini aux femmes étayera ces postulats d'Abraham. Il fut monogame, « ce qui est courant chez les névrosés », épousa la première femme qu'il rencontra, à savoir son premier modèle Beatrice Bugatti (sœur de Carlo Bugatti), la garda et l'aima toute sa vie avec la même intensité, et c'est Baba, jeune paysanne au service de la famille, qui prit le relais comme seul et unique modèle jusqu'à la fin de sa vie. La figure d'une mère, idéalisée dans un souvenir que l'on devine « écran », « belle comme l'Aurore, comme un coucher de soleil », magnifiée dans sa peinture par les représentations des *Dea cristiana* et des paysages glorifiant la nature n'en est pas moins accolée à la *Dea pagana*, aux plaisirs dévoyés et au destin sordide des *Cattive madri*.

La question du « complexe paternel » de Segantini est vite balayée par Abraham. Le père (en l'occurrence le père réel), c'est celui qui a abandonné l'enfant à ses désarroi pulsionnels en même temps qu'à sa demi-sœur (n'oublions pas, dit Abraham, que le fantasme de mort de Segantini envers sa mère fut doublé par la mort réelle de celle-ci). La mort de la mère et la défaisse du père : tout était en place, nous dit-il, pour que d'une part il y ait eu rejet de

toute figure paternelle au travers du rejet de toute forme d'autorité (fugues, incartades, renvois de nombreuses institutions dans lesquelles il fut placé, conflits et rupture avec son maître de peinture à 15 ans, expulsion de l'académie des Beaux-Arts de Brera), d'autre part pour que se constitue un roman familial du névrosé, en tous points similaires chez Segantini au mythe de la naissance du héros de *Rêves et mythes*. Avec, dans ce récit autobiographique, des moments mythiques particulièrement féconds tels que l'exclamation de cette paysanne qui, l'ayant recueilli lors d'une fugue, s'exclama alors qu'elle lui coupait les cheveux : « Mais il a le profil du fils du roi de France ! ».

Pour Abraham, les enjeux du « complexe paternel » s'arrêtent là : refus de l'autorité, glissement vers un narcissisme exacerbé, aliénation à la question de la mère, figure introjectée et idéalisée. Mais pouvait-il vraiment ignorer l'existence et les relations du peintre avec Vittore Grubicy, mécène, protecteur et « agent artistique », celui qui, d'après ses propres paroles, a « fait » Segantini ? Pouvait-il également ignorer l'altération du patronyme du peintre, son père s'appelant en réalité Segatini, Segantini venant de Segante, le scieur, surnom donné par son ami peintre Longoni ? S'agit-il d'un point de résistance dans son auto-analyse ou plus prosaïquement, comme le suppose Wildlöcher, des éléments qui sortent de sa préoccupation du moment : la question de l'ambivalence pulsionnelle ?

De l'ambivalence pulsionnelle à l'antagonisme pulsionnel

Toujours est-il qu'Abraham va suivre les étapes géographiques, plastiques aussi bien que thymiques du peintre. Ce qui est tout à fait étonnant dans ce parcours, c'est que son ascension artistique se double d'une ascension topographique : il commence à Milan, continue au lac de Côme dans la Brianza, et mourut à Maloja, à 2700 mètres d'altitude. Entre-temps, il avait franchi plusieurs paliers d'altitude, Caglio au-dessus de Brianza, Savognin. La synchronie franche entre les mouvements topographiques, pulsionnels et créatifs du peintre offre à Abraham un support d'étude d'une lisibilité en apparence remarquable : tristesse, mélancolie dans les Préalpes qui bordent le lac de Côme, exaltation dans les Grisons, alternance rapide des humeurs dans l'Engadine.

L'ascension alpine, implacable, n'inspire à Abraham qu'un commentaire tout empreint d'une symbolique élémentaire : « L'ascension signifiait symboliquement pour ce travailleur solitaire, une aspiration à l'élévation, à la perfection, exprimait la nostalgie de se dépasser continuellement soi-même par un travail acharné, le désir de conquérir en tant qu'artiste toute la nature, pour régner sur elle comme un roi. »

L'évolution artistique qui lui est concomitante fait l'objet d'une attention plus soutenue. En effet, ce qui frappe dans le cas Segantini, c'est qu'à chaque palier de cette progression montagnarde correspond un changement de style pictural et bien souvent un changement d'humeur. Aux premières œuvres somme toute assez vivantes mais en clair-obscur, représentant des scènes de la vie campagnarde, succèdent des scènes de vie des alpages, empreintes d'une douceur mélancolique, d'une mélancolie lassée, dira Abraham, et exhalant un amour universel. Puis à partir de 30 ans, il passe à une peinture toujours descriptive de la vie montagnarde mais pleine d'une luminosité éclatante, joyeuse, débordante d'énergie et de vitalité.

Sur ce dernier temps, toujours pris dans la question obsessionnelle, Abraham tente la réponse du réaménagement pulsionnel dans le fonctionnement névrotique : le refoulement puissant qui a pu neutraliser les pulsions sexuelles jusqu'alors commence à se lever à partir de « la troisième décade », la maturité permettant une prise en compte suffisamment raisonnée de cette énergie pulsionnelle. Classique de la névrose, nous dit-il. Cette levée du refoulement libère une énergie qui va être investie dans le travail de l'artiste. Travail acharné, travail exalté, infatigable. Elle se traduira également par une « brûlante avidité, un violent désir de possession de la nature » qui « change les perceptions de l'artiste en une ivresse qu'il compare lui-même à l'excitation sexuelle ».



Giovanni Segantini, Ave Maria a trasbordo, 1882/83, encre sur papier, 30,3 x 22,8 cm, Genève, Galerie Krugier & Cie.

Le passage d'une phase à l'autre, fait étonnant, s'opère par le biais d'une œuvre « de passage » ou « de transition », œuvre qui subsume l'ensemble des toiles antérieures et porte en elle les germes de la

période à venir. Ce sera notamment l'*Ave Maria a trabordo* qu'il peignit à son arrivée à Savognin et qui lui permit de passer du clair-obscur à la lumière. Moment de transition également en ce que Segantini commence à utiliser une technique particulière de la représentation de la luminosité, technique divisionniste, faite de juxtaposition de traits de couleurs purs, l'œil se chargeant de faire la synthèse, ce qui induit une « représentation de la clarté transparente de l'air et de la vibration des couleurs ». L'accès de Segantini à cette technique créée par l'école divisionniste italienne en référence au courant pointilliste de Seurat et à l'expressionnisme prouve en tout état de cause que Segantini n'était pas aussi coupé des réalités culturelles de son époque que ne le laisse supposer le regard d'Abraham. D'autant moins que Segantini était instruit par Vittore Grubicy (avec lequel il avait signé un contrat d'échange, tableaux contre sécurité matérielle) des orientations et des tendances artistiques en vogue chez ses condisciples. Segantini passa quatre ans, de 1886 à 1890 à mettre au point cette technique, qu'il enrichit au passage en substituant des filaments aux points, ajoutant ainsi du mouvement à la lumière.

La grille d'interprétation d'Abraham reste à ce stade, encore et toujours, les enjeux pulsionnels. Aussi attribue-t-il cette recherche artistique à la pulsion de voyeurisme qui, très puissante chez l'artiste, s'est vue néanmoins réprimer en partie par le développement d'un intense sentiment de pudeur qui empêcha Segantini de peindre la moindre nudité et qui n'a pu trouver de débouché que dans cet investissement technique. Le but atteint après l'acquisition de la technique divisionniste, la pulsion satisfaite, donc dépouillée de son objet, Segantini replonge dans une humeur sombre. *Heures sombres* est d'ailleurs le nom de cette autre toile « de transition » qui fait monter Segantini de Savognin à Tusagn, quelques courbes de niveau plus haut, en 1893. Elle représente « une jeune paysanne assise devant un petit chaudron d'où la fumée s'échappe et sous lequel rougeoit un feu. Elle est assise sur un sol pierreux à la lumière du soir : elle frissonne, plongée dans de sombres pensées. En face d'elle, une vache tachetée, qui mugit à cou tendu ».

Mais, à partir de cette période de 1893, la question pulsionnelle, sur le versant de son ambivalence dans l'obsession comme sur celui plus général de son refoulement raté dans la névrose ne va progressivement plus suffire à rendre compte de ce à quoi il a affaire. La dépression cède peu à peu le pas à la mélancolie et il est désormais question de « contenir la mélancolie menaçante », de « douloureux abandon » attribué au berger du tableau *Pâturages alpestres*, de « sentiment d'abandon », de « tentative d'harmonisation entre de pulsions qui sans cesse prennent le pas l'une sur l'autre ».

Abraham n'est pas en reste quant aux tendances spirituelles de son époque. Il connaît la traduction italienne d'un poème bouddhique, Nirvâna, alors très en vogue mais qui se révèle être une pure invention du poète Luigi Illica, ami intime de Segantini. C'est donc instruit de ce fait qu'il aborde *L'enfer des voluptueuses* (que Jean Clair nomme *L'enfer des luxurieuses*), et *Les mauvaises mères*. Premiers tableaux symbolistes du peintre, tableaux très intéressants pour Abraham car il sent bien qu'ils mettent en scène une dimension de l'inconscient jusque-là peu explorée et qui va lui servir de point d'appui à une bascule épistémologique. D'où sa question faussement naïve qui sonne comme un défi qu'il se lancerait à lui-même : « Un tableau qui demande à être interprété ? Cela ne s'était encore jamais vu chez lui. Ses œuvres antérieures – qu'on pense par exemple aux tableaux de l'amour maternel – parlaient un langage simple et clair à tout cœur humain. L'énigme de ces tableaux n'a pas encore été complètement déchiffrée jusqu'ici. La psychanalyse réussira-t-elle à en dévoiler le mystère ? »

Quelle interprétation ? La théorie bouddhique punit en les faisant flotter sans fin au-dessus d'un désert glacé « comme une larve gelée avec dans les yeux des larmes faites de glace » toute femme qui aura enfreint le « principe primordial de la nature », celles qui ont choisi la voie de la volupté, celles qui ont commis un avortement, contre la voie de la maternité et de l'amour maternel.

Que voit Abraham dans ces tableaux ? Et bien la volonté de punir la mère. Punir comment ? En la faisant flotter pour l'éternité jusqu'à ce qu'elle puisse entendre la voix de la repentance, non comme le stipulerait une quelconque philosophie bouddhiste, négation du « vouloir vivre » que diffusait à l'époque la philosophie de Schopenhauer, mais comme le préconise bel et bien la religion chrétienne. Et de rajouter que voler dans les airs, si l'on se réfère à la symbolique du rêve, a une double signification, celle d'un plaisir sensuel intense, et, le refoulement aidant, d'une angoisse insondable. C'est à cette dimension d'angoisse que ces mères sont assignées après avoir sans vergogne, abandonnant leurs devoirs maternels, goûté au plaisir sensuel.

Qu'est-ce à dire une nouvelle fois pour Abraham ? Et bien ceci, qu'il a déjà développé dans ses tout premiers écrits concernant le traumatisme : ce n'est pas l'événement dramatique, la mort de la mère, qui produit la névrose. Ce que Segantini met en scène dans ses tableaux, c'est un sentiment de haine à l'égard d'une mère qui a trahi son attachement amoureux. Ce que traduit le tableau *Les mauvaises mères*, et qui est très lisiblement dans le visage de l'enfant désespérément tourné vers le sein glacé de sa mère, c'est un vécu d'abandon radical. Ce n'est pas la mère morte, c'est la mère « pas assez bonne » pour reprendre la terminologie de Winnicott qui serait à l'origine des troubles ultérieurs, l'événement traumatique, la mort de la mère dans le cas de

Segantini, ne venant que réactualiser une scène traumatique antérieure et configurer, donner une certaine forme aux symptômes. Aussi voit-il dans ces tableaux de Segantini le désir inconscient de l'artiste de punir sa propre mère et de se venger d'elle de l'avoir abandonné, mais abandonné dans les moments où elle lui aurait préféré le père.

Ça, pour Abraham, c'est la vraie scène traumatique. Ce que vient désigner le fait de flotter dans les airs, c'est le plaisir sensuel éprouvé par ces mères lorsqu'elles se sont abandonnées à leurs sens en délaissant leur enfant. De la mort de la mère, il ne fait jamais état. La mort reviendra un peu plus tard dans son analyse, mais c'est de la mort de l'enfant dont il s'agira, celle qui est évoquée notamment par le drame musical déjà évoqué, celle qui est signifiée régulièrement dans ses peintures, *Le berceau vide*, *Les abandonnés*, *Le retour au pays*, *Les consolations de la foi*.

C'est dans l'appendice de 1924, à la lumière de l'« Au-delà du principe de plaisir », qu'il reviendra sur la question de la perte primordiale en l'inscrivant dans le registre de l'affection mélancolique. Il s'agit, dira-il, « toujours de la perte de la personne qui occupait le centre de la vie affective du sujet, et sur laquelle il avait concentré tout son amour. C'est le sentiment de déréliction totale qui entraîne la dépression psychique. Mais les violences de l'affect s'expliquent par des impressions antérieures du même ordre, impression d'effondrement psychique ou pour le moins mise à rude épreuve de la résistance psychologique liée à une déception profonde vis-à-vis de la mère ». Ce qui sera là radicalement nouveau et qu'Abraham peut enfin nommer c'est, dit-il, la contrainte à répéter indéfiniment les expériences traumatiques initiales.

Vers la mélancolie

La période de Majola, de 1897 à la mort du peintre en 1899, constitue pour Abraham un authentique moment de transition dans son élaboration théorique. De cette période d'alternance de phases d'exaltation et d'abattement, au cours duquel il ne lèvera jamais le pied et qui se conclura par le triptyque *Nature, Vie et Mort* (il n'eut pas le temps d'achever ce dernier !), autrement nommé *Devenir, Etre, Disparaître*, Abraham, somme toute brillant observateur et certainement toujours soucieux de mener une analyse authentique, tirera deux fils : celui du « fantasme de grandeur » et celui du désir de mort. Moment de transition, sur le mode de la fin d'analyse, au cours duquel il va progressivement se dégager des positions de Freud pour esquisser une élaboration propre qui s'avérera prémonitoire.

Car comment ne pas entendre que la relecture qu'Abraham fait à ce moment là du rapport de Segantini à la mère relève, à proprement parler, d'une interprétation. Du fait même, dit-il, que la mère, dans la magnificence de la *Dea cristiana*,



Giovanni Segantini, *Il frutto dell'amore*, 1892, sanguine, 48 x 29 cm, coll. Jan Krugier et Marie-Anne Krugier-Poniatowski.

comme dans la déchéance de la *Dea pagana*, dans la plénitude de *Il frutto dell'amore* comme dans la désolation de *Le cattive madri*, soit idéalisée, fait que « l'apothéose de la mère élève du même coup le fils ». Ce qui lui permet rétroactivement de reconnaître dans l'autoportrait que le peintre exécuta en 1894 la figure du Christ.

S'ensuit un remaniement de sa lecture de Segantini qui lui fait percevoir d'une part ce qu'il nommera « fantasme de grandeur » du peintre et qu'il décèlera également dans le fait que vers la fin de sa vie, il ne signera même plus ses tableaux ou qu'il se contentera d'encrypter ses initiales dans les branches des arbres, d'autre part une tendance à la superstition (croyance aux rêves prémonitoires, émergence d'un mysticisme « autoglorifiant », affirmation de l'existence d'un au-delà sauveur d'où le protégerait sa mère) qu'à ce moment-là il soutient encore comme défense obsessionnelle face à l'angoisse de mort.

Il va ainsi progressivement se dégager des oripeaux freudiens. Ce qu'il nommera « nostalgie inconsciente de la mort », « puissance démesurée des pensées de mort », « souhait de mort retourné sur lui-même (après avoir été retiré des objets extérieurs) », « fantasme de mort », ou « aspiration à la mort » ne sont que des déclinaisons sémantiques du désir de mort, qu'il ne peut à ce moment-là situer métapsychologiquement. Elles servent en tout état de cause à tenter de caractériser les derniers instants de la vie du peintre, séjournant tel un ermite dans un refuge rudimentaire au sommet du Schafberg, se levant la nuit dans une sorte de transe frénétique pour peindre son triptyque dans le froid et dans la neige, tombant gravement malade, refusant tout soin, toute visite de son ami médecin le Dr Samade

jusqu'à la mort. Ultimes moments sacrificiels, ambiance crépusculaire traversée de crépitations quasi hallucinatoires tel ce rêve dit éveillé, relaté par sa femme, dans lequel sont figurés avec précision, vision prémonitoire troublante, les détails du moment de sa mort.

Point de butée de l'avancée d'Abraham, l'accès au désir de mort ne se fera pas sans méandres et louvoiements. L'énigme de la désubstantialisation du monde, contenue dans ces paroles de Segantini : « La vie est le rêve de s'approcher graduellement d'un idéal qui, tout en étant le plus éloigné possible, est élevé, élevé jusqu'à l'évanouissement de la matière » et dont on retrouve trace dans certains de ses ultimes tableaux (*Paesaggio alpino*), et l'effet de la proximité de la mort réelle dès l'enfance (mort de son frère, de sa mère, lui-même ayant également par deux fois échappé à la noyade) sont en cela exemplaires.

Il devra en repasser par la « Psychopathologie de la vie quotidienne » et la théorie de l'acte manqué pour basculer du dispositif obsessionnel de défense contre les idées de mort à ce qu'il appellera le suicide inconscient, c'est-à-dire à l'existence d'un désir de mort *en soi* : « Ceux qui souffrent d'humeur dépressive négligent très couramment les mesures de sécurité les plus élémentaires qu'ils jugeaient jusqu'ici aller de soi. Ils se précipitent inconsidérément au devant d'une voiture, absorbent par mégarde un médicament toxique au lieu d'un produit digne inoffensif, où se font des blessures par une maladresse qui ne leur est pas habituelle. Toutes ces actions peuvent se produire sans intention consciente, c'est-à-dire

naître d'impulsions inconscientes. Par exemple il faut ranger dans le suicide inconscient un certain nombre des si fréquents accidents de haute montagne ». De même, l'épisode semi-hallucinatoire relaté par la femme de Segantini vient-il lui confirmer « l'expression d'une aspiration à la mort qui envahit puissamment la conscience ».

Là commence à se dessiner pour Abraham les contours d'une puissance létale distincte, différenciée, une puissance obscure qui aspire à la mort, qui, dans le cas de Segantini « vient de son inconscient en aide à la maladie, facilite l'œuvre de destruction, appelle elle-même la mort ». Clôture donc d'une étude biographique par la psychanalyse qui l'amena de l'ambivalence pulsionnelle freudienne à l'existence de pulsions antagonistes, « pas de côté » par rapport au *Léonard* de son maître, et qui le fit passer du complexe paternel au complexe maternel fructifié par Mélanie Klein, sa future analysante. Clôture également d'une « tranche » d'auto-analyse qui, on peut le présumer, le dégagea au moins partiellement de l'aspiration à répondre à ce qu'il avait perçu être le désir de reconnaissance du Freud vieillissant rencontré à Vienne le 15 décembre 1907.

La deuxième préface de 1924 pointera la toujours grande actualité de son écrit d'alors : « Les 13 ans qui se sont écoulés depuis lors ont enrichi mon expérience psychologique mais sans me donner de motifs de rétracter les considérations émises dans la première édition ». Un an plus tard, l'inventeur du suicide inconscient mourut tout comme Segantini, absurdement, d'une dilatation des bronches liées à l'inhalation accidentelle d'un petit corps étranger.



Bice Bugatti et Giovanni Segantini devant la première version de *L'aratura*, (*Le labourage*), Savognin, 1888/89.

Repères bibliographiques

Karl Abraham, *Giovanni Segantini*, Œuvres Complètes, Editions Payot & Rivages, Paris 2000.

Daniel Wildlöcher, *Un peintre et son psychanalyste. Giovanni Segantini et Karl Abraham*, Psychanalyse à l'Université tome 3, Editions Réplique, Paris 1977.

Jean Clair, *Une volée de bois mort*, Les Mères, Nouvelle Revue de Psychanalyse n°45, Gallimard, Paris 1992.

Bernard Lemaigre, *Karl Abraham*, Psychanalystes d'aujourd'hui, PUF, Paris 2003.

Sigmund Freud et Karl Abraham, *Correspondance*, Connaissance de l'inconscient, Gallimard, Paris 1969.

Hilda Abraham, *An Unfinished Biography*, The International Review of Psychoanalysis, vol. 1.

Frank Servaes, *Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk*, Leipzig 1907.

Cat. exp. *Segantini*, Fondation Beyeler, Riehen Basel 2011.

Redon : l'œil et la lettre

Laurence Joseph

A propos de l'exposition Odilon Redon, prince du rêve, qui se tient aux Galeries nationales du grand Palais, à Paris, du 23 mars jusqu'au 20 juin 2011.

L'œuvre d'Odilon Redon exhale une odeur de mystère. Elle est comme une image de la période française du symbolisme et du décadentisme, et c'est là aussi le problème de cette œuvre : sa réduction au statut d'illustration. Elle se divise en deux périodes : la première s'étend de 1870 à 1890, ce sont les *Noirs*, ils se réunissent notamment dans les albums conçus par Redon *Dans le rêve* et *Hommage à Goya*, dans ses illustrations d'*A Rebours* de Huysmans. La seconde partie de son œuvre débute autour de 1890 et s'achève avec sa mort en 1916. C'est la période des pastels, toiles lumineuses et méditatives, allant du tête-à-tête avec le cauchemar jusqu'à la plus douce contemplation, Redon questionne et transporte. Le Grand Palais à Paris lui consacre actuellement une exposition, exposition qui semble idéale pour une psychanalyste. A regarder les multiples araignées de ses *Noirs*, nous aurions pu penser que Redon aimerait s'exprimer sur son œuvre à la manière de Louise Bourgeois, comme si tous les créateurs d'araignées étaient bavards. Cependant la différence est là, Redon ne dit rien, il est un peintre sans parole comme le suggère son pastel *Les yeux clos*. Il ne nous dévoile aucune correspondance. Pour lui le passage d'une rive à l'autre est déjà fait. Redon est un Saint Christophe silencieux. Avec lui nous sommes déjà de l'autre côté, à nous d'être les témoins du voyage.

Odilon Redon est né le 20 avril 1840 à Bordeaux. C'est un enfant à la santé fragile qui de ce fait et comme il était de coutume à l'époque, passera son enfance à la campagne dans une région qui ne cessera de l'inspirer, à la frontière du Médoc et des Landes. Il écrira à son sujet : « Partout l'humanité qu'on y trouve semble s'anéantir, éteinte, dissoute, chacun les yeux navrés dans l'abandon de soi-même et du lieu. C'est en-deçà de ces avides plaines que j'ai passé la première fois enfant, avant l'éveil de ma conscience, presque en-deçà de ma vie, j'avais deux jours. Il reste toujours là pour moi l'esprit de l'espace et des lieux déserts ». En 1886, il effectue un pèlerinage marial dans la région dans l'espoir de vaincre des crises quotidiennes apparentées à des crises d'épilepsie. Après ce pèlerinage, il sera guéri. Le thème de l'enfant menacé revient à plusieurs reprises dans son œuvre et notamment dans une eau-forte de 1866, au tout début donc. Elle s'intitule *La peur* et représente un chevalier seul dans un paysage aride. Sur sa cape figurent les lettres O.R.

Redon n'en dira jamais plus. Il semble que pour lui cela soit le départ d'une perception particulière que nous allons tenter de développer davantage entre l'homme et la Nature, entre l'homme et son milieu.



Odilon Redon, *Les yeux clos*, vers 1913, huile sur papier, 53 x 48 cm, coll. privée.

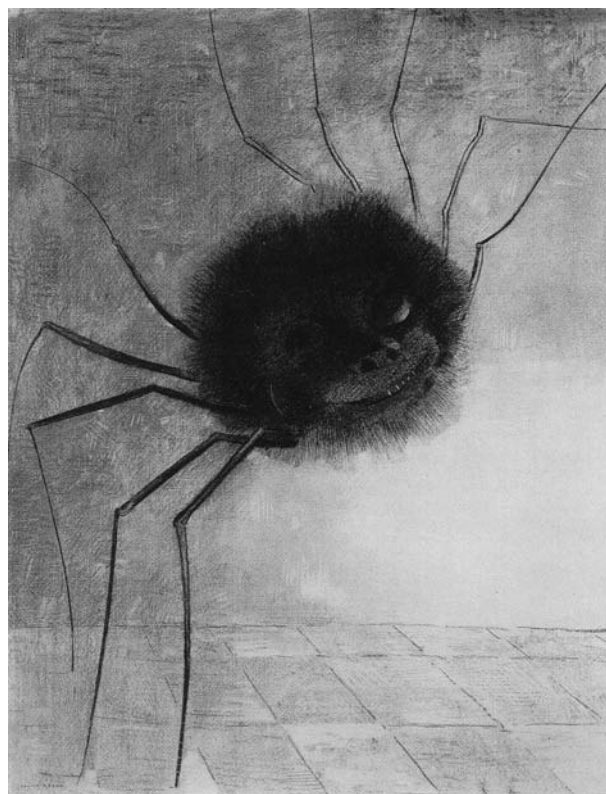
En 1857, à 17ans, Redon rencontre le botaniste bordelais Armand Clavaud. Cette rencontre sera décisive et fixera les intérêts qui ne quitteront plus le peintre. Clavaud est passionné par les recherches de Darwin et introduit Redon dans ses questionnements et constats. En même temps le botaniste est un fin littéraire qui invite Redon à lire Flaubert, Poe et Baudelaire. Le décor est ainsi planté. La connaissance des théories de Darwin représente pour Redon un intérêt capital qui sera présent dans son œuvre, dans sa manière de composer les images, comme si la théorie scientifique venait là structurer la représentation flottante de Redon, comme si elle venait légitimer ou parfaire ce qui existait déjà dans l'esprit du peintre. Nous essaierons de revenir sur cette question qui semble cruciale : qu'est ce qui crée l'œuvre de Redon ? Ses influences repérées biographiquement (Darwin, Baudelaire, Poe) ou Redon a-t-il besoin d'elles pour accrocher ses visions ?

Redon s'est passionné pour les travaux sur l'embryologie cellulaire et les mutations de l'espèce en fonction des exigences du milieu. Thème de la

nature microscopique et de l'indivisible foisonnant qui rencontre la représentation romantique de la Nature dans une connexion entre le monde cosmique et le monde infinitésimal. L'œuvre de Redon est là, dans ce carrefour, d'où peut-être l'importance de la sphère dans son travail, la sphère comme cellule, comme symbole de perfection en mutation. La sphère comme une tête ou comme un œil mais toujours comme un lieu de germination et de maturation, un lieu de devenir du vivant. La poésie de Baudelaire porte également cette perception de la Nature comme grouillante, féconde, pouvoir autonome délié de la volonté d'emprise humaine, une Nature apte à croître par elle-même. La deuxième planche de l'album *Des origines* se nomme : « Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur ». Cette planche représentant une fleur cyclope nous transporte au cœur de l'hybridation des espèces, Redon poursuivra jusqu'à la fin ce croisement de l'homme et de la fleur, de l'humain et du végétal, « fleurs de rêves, rêves de fleur, faune imaginaire ». Les hommes deviennent des fleurs là où les fleurs sont des fleurs d'organes. L'œil nous regarde toujours, l'œil est l'organe maître de Redon, l'organe capital toujours entouré et saturé de graines, toujours témoin d'une scène primitive biologique et végétale.

Redon pose donc des formes, des formes cellulaires et biologiques qui se tordent parfois jusqu'au cauchemar. Le cauchemar prend les dimensions de la cellule et la nourrit. A propos de son apprentissage en 1864 dans l'atelier des Beaux Arts du peintre Gérôme, apprentissage qui fut un échec, Redon écrit : « Il (Gérôme) me préconisait d'enfermer dans un contour une forme que je voyais moi palpitante (...). L'élève ne voyait que l'expression, que l'expansion du sentiment triomphant des formes. » Palpitation, expansion, triomphe, Redon aime constater la force du vivant et sa dimension expressive loin de tout propos mortifère. Ainsi semble-t-il que le désir de Redon soit de nous rendre l'intensité de nos cauchemars, l'exactitude de l'inquiétante étrangeté qui s'en dégage quand l'angoisse traverse le corps et pas seulement l'esprit. Le macabre est d'abord une question de corps, de têtes et d'œil. Les battements de l'angoisse doivent se percevoir dans les fusains aux titres évocateurs appelés les *Noirs*. Nous en choisissons quelques-uns : *Araignées souriantes* (1887), *Chimères sans bouche* (1883), *Le Monstre* (1885), *Araignée qui pleure*. Autant de figures inquiétantes, marionnettes aux têtes coupées qui errent et demeurent. Dans *Vision*, un œil morne et chevelu apparaît ; dans *Plante grasse* une tête décapitée nous fait les témoins de sa transformation du végétal à l'humain. Pour le peintre l'art « surélève l'esprit dans la région du mystère, dans le trouble de l'irrésolu et de sa délicieuse inquiétude ». « Le trouble de l'irrésolu », cette formule semble exacte quant au désir de Redon qui, fixé à Darwin, se polarise ainsi sur

l'univers de la mutation, de l'indéterminé en perpétuelle hésitation comme suspendu à une forme. Redon a les yeux rivés sur ce qui peut être. Il aime se laisser guider par les « particularités invincibles de la Nature ».

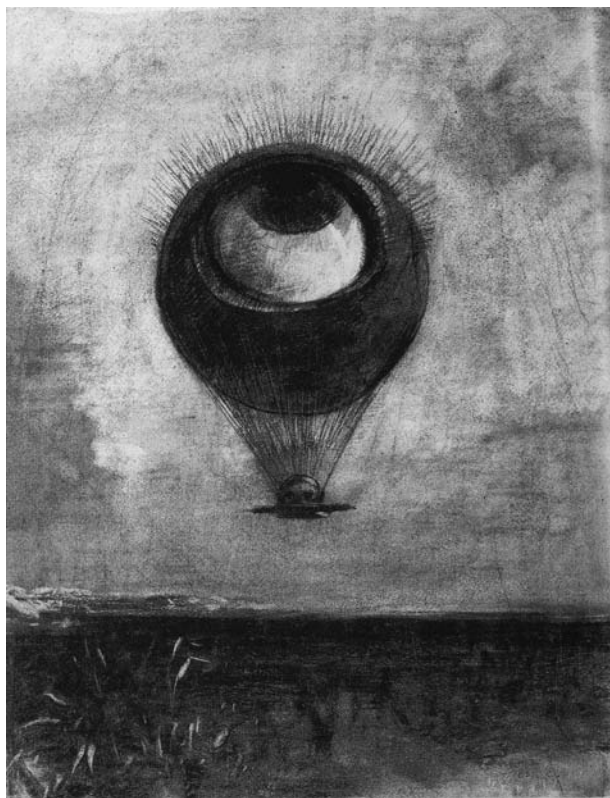


Odilon Redon, *L'araignée qui sourit*, vers 1881, fusain, 49,5 x 39,5 cm, Paris, Musée du Louvre.

Le soleil noir, symbole de la mélancolie, traverse l'œuvre de Redon. Porté par Nerval et Baudelaire, il est à la croisée de la rêverie romantique et du symbole alchimique très présent dans les cercles occultistes que Redon fréquentait, comme s'il hésitait entre deux mondes : celui de l'homme au diapason d'une nature, théâtre de ses émotions et celui d'un homme captivé par des visions qui le fixent et l'épinglent, visions étranges qui le précèdent et finalement le façonnent. Il semble que Redon soit allé jusqu'au bout de la logique romantique jusqu'à faire de la Nature une somme de particularités étranges et presque mutantes. Sa grande amitié avec Stéphane Mallarmé illustre ce sens du mystère. Pour Redon tout se fait par « soumission docile à la venue de l'inconscient » autant dans l'obscurité des rêves que dans la lumière de la contemplation. Le peintre utilise le terme d'inconscient avant que Freud en ait fait quelque chose, mais il faut ici entendre « inconscient » dans son acception romantique et ésotérique.

A propos d'une planche de l'*Hommage à Goya* que Redon lui a adressé, Mallarmé écrit : « Mon admiration toute entière va droit au grand mage inconsolable et obstiné chercheur d'un mystère qu'il sait ne pas exister et qu'il poursuivra ». Il écrit

également dans *Mystère dans les lettres* : « Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance d'un poème, qui est faite de deviner peu à peu : suggérer voilà le rêve ». Mallarmé rejoint là son ami Redon sur le sens du mystère, la volonté de présenter sans expliciter, sans insister, sans rien dévoiler, rendre présent sans dire, voir et se taire pour mieux créer l'écho. C'est aussi pour cela qu'il n'est pas simple d'écrire sur Redon. Son œuvre, tel son *Œil-Ballon*, se déplace et nous regarde ; il extrait de nos songes les pires formes sans mise en scène, un inconscient à ciel ouvert en somme. Redon, dans ses *Noirs* surtout, abolit la nuit c'est-à-dire abolit le travail du rêve, il efface l'histoire qui abrite la vision terminale celle sur laquelle le dormeur se réveille parce qu'il ne peut plus continuer à la supporter. Redon nous met directement au contact de l'inquiétante étrangeté, à froid, même si ces visions peuvent être douces. Nous sommes d'un coup confrontés à des formes vives sans négociations avec le refoulé.



Odilon Redon, *L'Œil-Ballon*, 1878, fusain, 42,5 x 33,5 cm,
New York, The Museum of Modern Art.

Certains classent Redon parmi les illustrateurs littéraires, suggérant ainsi chez lui le besoin de se loger dans les lettres de l'autre pour faire naître ses images, pour être inspiré en somme. Il me semble que si Redon s'attache à des auteurs ce n'est pas pour s'en inspirer mais pour une autre raison. Prenons la lithographie *L'Œil-Ballon* qui découlerait de cette phrase de Poe : « L'œil comme un ballon bizarre se dirige vers l'Infini ». Plus tard Redon écrit de Poe : « Je n'aime pas Edgar A Poe. Il ne m'a jamais donné d'invention plastique. Il est trop cérébral pour inviter à représenter des formes vivantes. » On s'en doute ici, c'est Darwin le maître à suggérer les images, mais ce n'est pas la seule manière de comprendre cette phrase. En effet, chercher à savoir si Redon est un artiste littéraire cela revient à repenser la manière dont se crée un rêve. Pour Redon la littérature est-elle le « reste diurne » ? Est-elle le départ qui viendra ensuite légitimer les pires formes ? Est-ce la cause figurative d'un motif inconscient ? A cet égard la phrase de Redon vis-à-vis de Poe est remarquable, il y situe parfaitement l'enjeu : celui de « l'invention plastique », de la torsion du figurable, de l'assemblage inédit entre les formes, dans l'héritage des *Métamorphoses* d'Ovide, à l'orée du fantastique là où l'humain, le sexuel peut devenir autre qu'il n'est. Ici qui est le créateur de ces images au refoulement levé ? Qui ici voit le cauchemar ? L'écrire est une chose ; le voir c'est cesser de le mettre à distance. C'est au contraire le voir naître et le regarder dans les yeux ou plutôt se voir dans ses yeux à lui. Fixité de la forme qui mute, fixité du songe des anges déchus.

Redon semble ainsi un décroché du corps, un homme dont la tête voit loin, guidé par son œil. Bien sûr Redon est un voyant de la meilleure espèce et s'il s'est attaché à des auteurs, il semble que ce fut pour attacher ses visions à des lettres pour arrimer ses cauchemars et ses rêveries pastels à une écriture. Comme si dans l'après coup resituer l'image dans un milieu littéraire l'apaisait. Mais il est clair à mes yeux que pour Redon ces formes précédaient la lecture et parviennent finalement à se lier malgré leur irrésolu. A un moment l'image se fixe toujours.

Lulu

Urias Arantes

Le Théâtre de la Colline à Paris a organisé une rencontre sur le thème Des femmes sur la scène de la transgression, le 28 novembre 2010. Elle était animée par J. Gayot, avec la participation de D. Bacqué, V. Dreville, G. Fraisse, S. Braunschweig et U. Arantes. Ces notes élargissent ce que l'auteur a souhaité apporter à la discussion.

*« Thus have I had thee, as a dream doch flatter,
In sleep a king, but waking no such matter. »
« Je ne t'ai possédé qu'en songe flatteur,
Monarque en mon sommeil, au réveil rien de tel. »
W. Shakespeare, Sonnet XXXVII (trad. R. Ellrodt)*

- 1 -

Frank Wedekind (1864–1918) a travaillé entre 1892 et 1913 sur une pièce qui a fini par être appelée *Lulu* du nom de son personnage principal. Lulu est en fait un de ses prénoms, celui de son enfance. La première version (*La Boîte de Pandore, une tragédie-monstre*), terminée en 1894, ne sera publiée qu'en 1988, date aussi de sa première mise en scène. Le texte est ensuite remanié en deux pièces distinctes, mais reliées : *L'Esprit de la Terre* et *La Boîte de Pandore*. La première est publiée en 1895 et mise en scène en 1898. S'ensuivront de nombreuses modifications, mais l'ordre des scènes reste inchangé. *La Boîte de Pandore* est révisée entre 1900 et 1901 et sera lourdement censurée lors de sa publication en 1904. Elle reprend les deux derniers actes de la version de 1894. Au théâtre, les représentations autorisées sont « fermées » et les noms des spectateurs doivent être communiqués à la police. C'est dans ces conditions que K. Kraus donne en 1905 une représentation privée du texte à Vienne, précédée d'une remarquable conférence inaugurale. (*La Boîte de Pandore*, trad. française P. Gallissanes, Paris, éd. Ludd, 1986). En 1913 Wedekind donne à l'ensemble des textes le titre de *Lulu*¹.

En 1935 A. Berg qui avait assisté à la représentation de Kraus à Vienne, a repris *Lulu* pour en faire un opéra qui resta inachevé. L'œuvre a été terminée en 1979. En 1928 Pabst, qui n'est pas sans connaître la psychanalyse, réalise un film devenu célèbre, entre autres grâce à l'actrice américaine Louise Brooks dont le jeune visage (elle a vingt-deux ans) semble s'identifier depuis à celui de Lulu.

Freud n'a pas ignoré Wedekind mais, à ma connaissance, il ne fait pas référence à Lulu. Nous disposons cependant de son commentaire à propos d'une pièce antérieure de Wedekind (*L'Éveil du Printemps, tragédie enfantine*, 1891), commentaire fait pendant la séance du 15 janvier 1907 à la Société Psychologique du Mercredi. Il y a aussi la préface de J. Lacan à cette même pièce présentée au Festival d'Automne de Paris, en 1974².

Le Théâtre de la Colline a présenté dernièrement la mise en scène de *Lulu* créée par Stéphane Braunschweig. Il reprend la première version, de 1894, en y ajoutant quelques variantes et extraits des autres versions, « à tous égards plus fulgurante, plus crue, moins explicative et moins bavarde que la version de 1913 » (programme du spectacle). Le mérite de ce spectacle me semble au moins double : il retrouve le premier élan et ses énigmes chez Wedekind, avant que les interprétations du propre auteur, ainsi que de Pabst ou Berg ne les recouvrent, et il nous rend attentifs aux questions qui à plusieurs titres semblent échapper (ou conduire !) à l'auteur lui-même, soit à propos des labyrinthes de la sexualité, de la création poétique, mais aussi des rapports homme/femme, y compris dans leurs implications sociopolitiques. Et cela sans essayer de prendre la place du dramaturge, de réécrire le texte ou d'en donner l'interprétation définitive.

C'est ce spectacle qui m'a donné envie de rédiger les notes qui suivent.

- 2 -

Si l'on réunit les différentes informations fournies ici et là au long de la pièce, souvent de façon indirecte, on peut reconstruire un récit plus ou moins filé de la vie de Lulu antérieure à son entrée en scène, ainsi que des zones d'ombre persistantes. On ignore qui sont ses parents et si Schigolch est présenté parfois comme son père, cela est démenti par la suite. Schigolch a probablement recueilli Lulu encore enfant, c'est lui qui lui donne ce prénom, il a certainement eu des rapports sexuels avec l'enfant, l'a battue et très probablement a été aussi son proxénète. Lulu a également volé pour lui. Le fait est que Schigolch est le seul homme à se faire obéir par Lulu, elle lui donne de l'argent et semble même prête à accepter ses caresses. C'est ainsi que Schigolch lui demandera souvent des sommes importantes, qu'en vieillissant il n'aura pas renoncé aux plaisirs érotiques que Lulu lui a procurés jadis, qu'il la suit à Paris où il se fera tueur à la demande de Lulu et qu'ils vont vivre sous le même toit misérable à Londres où Schigolch ne semble vouloir rien

d'autre que boire et manger et, pour cela, il demande à Lulu d'aller faire le tapin. Ce qu'elle finit par accepter.

Des zones d'incertitude flottent sur les rapports entre Schigolch et Schön. Le premier aurait-il vendu Lulu au second ? Toujours est-il qu'ils se connaissent, que Schön, homme riche et éditeur d'un journal, marié et père d'Alwa, critique d'art puissant, sort Lulu de la rue où elle vendait des fleurs et avait essayé de voler sa montre. Il l'éduque, l'envoie dans de bonnes écoles où elle sera admirée et courtisée, fait d'elle sa maîtresse, même si son épouse malade vit encore. Lorsque celle-ci décède, Schön cherche à se libérer de Lulu pour pouvoir contracter un nouveau mariage avec une jeune fille, une très jeune fille, riche héritière dont il avait sauvé le père d'un embarras judiciaire et couché avec la mère. Schön se débrouille pour marier Lulu au retraité Goll, également riche, qui apprend à Lulu à danser presque nue, pour lui, mais aussi pour les visiteurs qu'il choisit. Lulu se laisse faire, satisfait tous les désirs de Goll et maintient sa relation avec Schön. Goll demande à Schwarz, peintre portraitiste, de faire le portrait de Lulu habillée en Pierrot, une image qui va hanter toute la pièce et se retrouver même dans la mansarde à Londres. Goll surveille les séances de pose avec le peintre qui, à la première occasion, cherche à posséder Lulu, laquelle l'a en même temps provoqué. Goll s'était éloigné pour voir des jeunes danseuses presque nues pendant la répétition d'un spectacle dirigé par Alwa, fils de Schön et, à son retour, pique une crise de jalousie et meurt d'une crise cardiaque. Maintenant riche, Lulu épouse Schwarz toujours sur la demande de Schön qui cherche à la caser. Lulu fait croire à Schwarz, fou amoureux d'elle, qu'elle est toujours vierge et le peintre veut absolument croire qu'il est le premier homme à la posséder. Ce qu'il ne cesse de faire. Toujours grâce à Schön, le peintre réussit à se faire un nom comme portraitiste et à gagner de l'argent. Lulu, confinée à la maison et pratiquement au lit conjugal, s'ennuie profondément. Ainsi lorsque Schön veut lui interdire de venir chez lui et rompre leurs rapports parce que son projet de mariage avec la jeune et riche héritière avance, Lulu refuse de se plier et dans une crise de larmes raconte tout à Schwarz. Le peintre se suicide : il n'a pas été le premier homme à la posséder !

Devenue danseuse et séductrice chevronnée, Lulu s'arrange pour empêcher le mariage de Schön et finit par forcer celui-ci à l'épouser. La suite se déroule dans le salon allemand, chez Schön. Les scènes domestiques du couple sont celles d'un authentique théâtre de boulevard : Lulu a des amants cachés partout derrière les portes et poursuit en même temps une relation amoureuse brûlante avec Alwa, le fils de son mari. A l'apogée de sa gloire, Lulu est invitée au bal des femmes-artistes par la Geschwitz, amoureuse éconduite par Lulu. Schön est rongé par la jalousie et décide de forcer Lulu au suicide. Dans

la confusion d'une séquence à rebondissements, Lulu finit par tuer involontairement Schön qui, mourant, lui demande de fuir et lui indique où trouver une importante somme d'argent. Lulu, Alwa et Schigolch fuient vers Paris.

Dans le salon parisien maintenant, tout un monde se déploie où se mêlent intimement sexe et argent, ainsi que la cohorte des passions qui vont avec : séductions, chantages, coups de foudre, manœuvres boursières, jeux de société. Entre les actions du funiculaire de la Jungfrau dans lesquelles tout le monde a investi ou veut investir, le chantage que subit Lulu pour ne pas être dénoncée à la police ou pour ne pas être vendue à un bordel égyptien, la fraîcheur de la toute jeune Kadeja, 13 ans, plus ou moins mise à prix, défilent les amants de Lulu, y compris un groom, Bob, acheté par elle à un cirque. Lulu organise l'homicide de Rodrigo qui la fait chanter, à l'aide de Schigolch et de la Geschwitz qui la poursuit toujours de son amour. Elle promet aux deux une nuit d'amour, une promesse qu'elle ne tient pas du tout à honorer. A la fin tout s'écroule : les actions de la Jungfrau (sauf pour le banquier qui les a vendues avant la chute !), l'innocence virginale de Kadeja ; Lulu est dénoncée à la police et doit fuir de nouveau, sans un sou, cette fois à Londres, avec Schigolch et Alwa.

La dernière scène se déroule quelques mois plus tard dans une mansarde londonienne. Il pleut, il fait très froid, Alwa, Schigolch et Lulu – et plus tard la Geschwitz apportant avec elle le portrait de Lulu en Pierrot – sont dans la misère. Il n'y a rien à manger. Schigolch enjoint Lulu d'aller se prostituer pour apporter quelques sous. Lulu refuse, ainsi que Alwa toujours épris d'elle. Schigolch insiste en affirmant qu'il suffira de la pousser dans le sens de sa nature. En effet, dès la première passe, Lulu est toute excitée. « Elle est à point. – L'esprit est venu sur elle, » dit Schigolch. Car Lulu ne peut plus se retenir d'aller chercher un homme et va tomber bientôt sur Jack l'Eventreur à qui elle finira même par donner l'argent déjà gagné. Jack la tue et lui découpe son sexe pour le vendre comme prodige au London Medical Club. Jack tue également la Geschwitz qui a voulu se prostituer à la place de Lulu. Alwa a déjà été tué par un client antérieur. Schigolch a fui après la mort d'Alwa. Les derniers mots sont ceux de la Geschwitz, des mots d'amour adressés à Lulu. Pour l'éternité...

- 3 -

Voilà en tout cas la version qu'ont choisi Stéphane Braunschweig et Anne-Françoise Benamou, sa collaboratrice, pour la mise en scène présentée à la Colline, en novembre 2010. Il s'agissait bien pour eux de chercher autre chose que le mythe moderne qu'est devenu Lulu, en grande partie grâce au visage inoubliable (« innocemment pervers » dit un critique) de Louise Brooks. Ce mythe aurait pour thème, selon

les différentes interprétations, celui de la femme putain et martyr, de la nymphomane, de la femme-enfant ou de la femme fatale, celle pour qui le plaisir et la destruction vont de pair. Un mythe que l'on pourrait rapprocher, l'innocence en moins, de celui incarné par Rita Hayworth au cinéma, avant que Orson Welles ne le dénonce et ne le détruise à l'écran – une Rita aux cheveux courts et blonds dans *La Dame de Shanghai* ! – et que l'actrice elle-même ne sombre dans l'alcoolisme.

Quoi qu'il en soit, le thème dominant du mythe concerne la sexualité féminine ou plus obscurément la question de la différence sexuelle, les labyrinthes de la sexualité et les pièges de la sexualité. La mise en scène cherchait à nous rendre sensibles à ces questions, qui semblent parfois échapper à Wedekind lui-même, car l'acharnement des remaniements ne peut s'expliquer exclusivement par l'action de la censure. Il y a dans la première version de Lulu une sorte d'outrance esthétique, d'un courage social et politique qui tend à s'effacer dans les versions suivantes, ainsi que chez Pabst et Berg. Ne se trouvent pas là les racines de l'expressionnisme et la critique du naturalisme ? Ainsi, pour ne donner qu'un seul exemple, le meurtre de Lulu par Jack filmé par Pabst : un meurtre adouci, presque sacrificiel et qui rend plutôt hommage à la force de l'amour ou de l'innocence qui fait hésiter et trembler la main de l'assassin. Une sorte de combat se lit dans le visage de Jack l'Eventreur entre le Bien et le Mal. Rien à voir avec la brutalité calme et chirurgicale, impersonnelle même, qui caractérise Jack dans le spectacle. Comme une exécution précédée d'un jeu inversé entre le chat et la souris.

Une rapide note en marge : j'ignore s'il s'agit d'un projet ou d'un concours de circonstances, mais dans les trois dernières mises en scène de Braunschweig, les femmes jouent un rôle central : Nora dans *Une Maison de Poupée*, Rebekka West dans *Rosmersholm*, deux pièces de Ibsen, et maintenant Lulu. Si les deux premières mettent en avant la question cruciale de la place et du rôle des femmes dans une société régie par des hommes, la nouveauté radicale chez Wedekind vient du fait que la question sexuelle prend le devant et invite à une reformulation générale des problèmes dits de la « libération des femmes. »

Dans *Une Maison de Poupée*, l'érotisme et la sexualité n'apparaissent pas directement et semblent même mis en retrait par rapport à la question de la libération de la femme de la tutelle masculine. Nous sommes sur le plan des droits en quelque sorte, en soulignant l'individu et sa dignité. Dans *Rosmersholm*, la sexualité joue sans doute un rôle auquel Freud a été très sensible en la posant même comme le nœud dramatique de l'évolution de Rebekka. Mais Rosmer semble presque asexué et ne laisse pas entrevoir son désir à l'égard de Rebekka : leur mariage-suicide final suggère plutôt

l'échec dans le combat politique pour les idées, ainsi que l'impossibilité tragique d'un repli dans la sphère privée. La pièce se joue en grande partie sur le plan intellectuel des idées réformistes et sur la place des femmes dans le débat politico-culturel et éthique.

Or, chez Wedekind il n'y a pas une seule scène où il ne soit pas question de sexe en particulier et d'érotisme en général, c'est-à-dire de *désir* (ce que Wedekind appelait « l'esprit de la chair »). Comme Braunschweig est un metteur en scène exigeant qui refuse la facilité et pour qui les questions du vivre ensemble sont essentielles, sans que pour autant les destins individuels s'y engloutissent, le spectateur ne peut que demeurer attentif à ce que cette recherche est en train de lui proposer.

- 4 -

C'est dans la scène du salon parisien que Lulu dévoile plus clairement sa dimension de critique sociale, mettant à nu le clinquant d'une soirée parisienne en société avec sa doublure sordide. Le fil conducteur est donné par les différentes formes de jeu que prennent les rapports sociaux, un jeu dans lequel les plus malins essaient de plumer les plus naïfs. Un jeu de dupes où personne n'a la maîtrise des règles. Cela semble marcher tout seul. Si le jeu est possible, c'est que tout a acquis une valeur d'échange, tout s'achète et tout se vend, comme le veut la loi de la marchandise. Le but de chaque joueur est le profit ou le plaisir le plus grand possible, peu importe de quoi il va profiter et peu importe le moyen de l'obtenir. D'où aussi une circulation rapide et incontrôlable de tout et de tous. Mais à un moment donné, il faut payer l'addition.

Ainsi le jeu des actions du funiculaire de la Jungfrau que ceux qui ne possèdent pas veulent acheter à n'importe quel prix et qui finit par ruiner tous les spéculateurs, sauf celui qui a été le maître du jeu, ou plutôt – car le jeu n'a pas de maître – celui qui est mieux informé que les autres et qui a vendu ses actions avant la dégringolade des valeurs. Il y a aussi le jeu de Lulu pour échapper au bordel égyptien auquel Casti-Piani (dont le nom est tout un programme !) veut la vendre parce que le profit en serait plus grand que la récompense offerte par la police à celui qui dénoncerait l'auteur du meurtre de Schön. Ou encore celui de Rodrigo qui fait chanter Lulu en lui exigeant de l'argent pour ne pas la dénoncer. Lulu trompera tout le monde, en jouant avec ce qu'elle a ou est, à savoir, objet de désir, et essaiera de retrouver sa tranquillité en organisant le meurtre de Rodrigo, le maître chanteur.

Mais la valeur marchande de la femme apparaît encore plus clairement avec Kadeja, la jeune fille de moins de 13 ans. On n'hésite pas à proposer à sa mère une forte somme d'argent pour être le premier à lui dévoiler « les grands mystères de notre Evangile ». Et si la mère refuse c'est surtout parce

qu'elle attend un avenir plus rentable à la virginité de sa fille. Un bon mariage, ça s'entend. Mais également parce que la mère ne sait pas encore qu'elle a perdu toute sa fortune dans la débâcle des actions de la Jungfrau. Ruinée, elle acceptera de vendre sa fille au plus offrant : « Au baron de Pouquet, peut-être. Il a 60 ans ». Et non seulement avec l'accord, mais avec l'insistance de Kadeja elle-même qui aura compris au long de la soirée – une vraie initiation qui éclaire en quelque sorte le destin de Lulu – la valeur de la virginité et le profit qu'elle peut tirer du désir des hommes en termes d'argent comptant, de pouvoir et de plaisir. Le parallèle avec Lulu est évident qui, issue des bas-fonds, connaîtra l'ascension sociale jusqu'au prestigieux salon allemand de Schön pour y régner en maîtresse absolue pendant un certain temps. Dans un cas comme dans l'autre – mais Kadeja a sa mère pour la guider, tandis que Lulu n'avait personne – il s'agit de jouer clairement et sans hypocrisie avec les règles plus ou moins cachées des rapports sociaux.

Chez Lulu, cela est encore plus visible dans la mesure où elle affiche dans l'espace public ce qui doit rester plus ou moins limité à l'espace privé : le désir érotique sans frein et sans règle. Jouir, dit elle, et faire jouir, l'un étant peut-être la condition de l'autre. Même si cela soulève deux questions importantes dans son parcours : pourquoi refuse-t-elle la Geschwitz ? Pourquoi son refus (provisoire, certes) de la prostitution ? Si pour la prostitution, il semble évident qu'elle ne veut pas perdre la maîtrise de son droit à la jouissance : « Je n'ai que moi – mon corps – et il faudrait que n'importe quel pouilleux (...) ce n'est pas pour ça que je me suis préservée », dit-elle à Casti-Piani. Quant à sa réponse à celle qui lui est toute dévouée, Lulu lui dira qu'elle est « mutilée », qu'elle n'a pas ce qui pourrait « la rendre ivre de bonheur ». K. Kraus a trouvé cette belle et énigmatique formule pour parler de Lulu : « La femme entièrement sexuelle ». Une femme pour qui seul le plaisir compte. Et le plaisir c'est toujours le plaisir du corps, sans reste et sans regret. Le plaisir comme vérité, comme chemin et comme vie.

Comprise dans ce sens, si Lulu transgresse une norme, c'est plutôt celle de l'hypocrisie sociale qui consiste à occulter les actes et les désirs privés sous des apparences publiquement acceptables. Schön plus que tout autre personnage en est le modèle de l'hypocrite. Mais alors la dimension critique dépend ici du fait que Lulu montre ce que tout le monde – on devrait plutôt dire : les hommes – veut garder en secret : leur désir. C'est-à-dire, ce qui fait tourner le monde. Si Lulu triomphe dans la première partie de la pièce c'est en rendant possible à ses amants la réalisation de leurs désirs fantasmatiques. En tant qu'image, elle amène les désirs à la lumière, leur donne corps et rend possible leur réalisation. Et pour finir leur en dévoile le pris à payer. Schigolch et Schön ne sont pas loin de ce qu'on appelle aujourd'hui la pédophilie ; Goll vit sa passion de

voyeur impuissant ; Schwartz accède à la sexualité comme on arrive au paradis ou à une terre vierge et trouve dans la possession répétée du corps de Lulu le sens de sa vie et de son art ; Alwa prend Lulu pour sa muse et pour l'idéal de femme, la Femme, et grâce à elle accède même à la réalisation vicariante de l'inceste. Autrement dit, Lulu rend possible la mise en acte des fantasmes érotiques masculins, la mise en acte de leur toute-puissance. Elle est ce que chacun de ses hommes veut d'elle, et c'est la raison pourquoi chacun l'appelle différemment. On dirait presque que Lulu n'est personne. Lulu est son nom « d'avant le déluge », et seul Schigolch et la Geschwitz l'appellent ainsi.

Ce que les fantasmes ont en commun, c'est la recherche d'une jouissance sans bornes, au-delà même du désir, au-delà du drame oedipien et de ses multiples avatars dont ils viennent en quelque sorte empêcher l'élaboration. Les fantasmes figent. C'est une station de la recherche érotique du pervers polymorphe, car tous les sens y sont impliqués : on mange, on boit, on touche, on regarde. Mais on est en droit de se demander si l'on écoute, si l'écoute veut bien dire faire de la place à l'autre, à l'altérité de l'autre. Pour le dire autrement : pour chacun de ses amants, dans leur petite individualité figée et cloisonnée, Lulu apparaît comme toutes les femmes réunies en une seule : mère, sœur, fille, épouse et putain. Mais jamais comme compagne, ni celle qui offre à l'homme un enfant (mais ce dernier point semble plus compliqué).

Si le fantasme masculin par excellence est celui de trouver la Femme, la Femme toute, comme disait Lacan, le rapport à l'autre ne peut que conduire à la mort. Schigolch est le seul à y échapper parce qu'il apprend à mettre entre lui et Lulu la puissance neutralisatrice de l'argent qui peut seul fonctionner comme équivalent universel et permet ainsi que le flux des échanges ne s'arrête pas. En la faisant payer à chaque fois – ce que Lulu ne refuse pas – il libère en quelque sorte ses pions du jeu mortifère du fantasme. Lulu n'est qu'un de ses moyens de survie. Il y a un seul moment de faiblesse dans sa stratégie lorsque, pris de désir pour Lulu (comme dans les vieux temps !) il accepte de tuer en échange d'un moment de plaisir, ce qui l'entraîne dans la fuite vers Londres. Mais à Londres encore il échappera à la mort en sortant de scène juste avant que Jack ne s'approche : « Quand on a vécu aussi longtemps que nous autres – quand on a vu tant de choses flamboyer – et s'éteindre – on ne tombe plus dans les pommes – et on ne se jette plus dans la Tamise (...), alors on va se payer un scotch et on mange un morceau de Christmas pudding. »

- 5 -

Lulu est un mythe moderne, et à ce titre il prend racine dans les questions obscures qui forment le sans-fond de notre existence. L'énigme de la

différence sexuelle est une de ces questions originaires, tout particulièrement ici du côté du garçon dans sa traversée du drame oedipien. Déçu et jaloux lorsqu'il découvre que la mère est la femme de son père et par la confuse compréhension que de toute façon il ne dispose pas de ce qu'il faut pour satisfaire sa mère, il arrive souvent que la contrepartie soit la construction de l'image d'une femme qui serait toutes les femmes, une femme telle que le père seul aurait le pouvoir souverain et exclusif de posséder et de satisfaire. La contradiction émerge entre la femme interdite, source de tous les plaisirs, et pourtant convoitée, et le sentiment d'infériorité et/ou de sa culpabilité. Car il aime et craint le père également, ce drame se jouant toujours à trois. S'il y va, il meurt, mais il ne peut pas ne pas vouloir y aller. Si une sexualité désirante, c'est à dire qui reconnaît ses limites et son échec, qui pourtant la nourrissent, ne vient pas permettre de « résoudre » la contradiction, la possession de la femme fantasmée ou idéalisée ne peut que donner lieu à la destruction. Et le désir s'inverse en désir de meurtre. Schön ne peut se libérer de Lulu pour répéter avec la jeune fiancée probablement la même histoire d'amour et de haine. Lulu lui imposera de vivre son histoire de désir jusqu'au bout : la tuer ou se suicider. Goll découvre son impuissance devant le désir ravageur de Lulu et son cœur défaille : le maître s'est avéré être l'esclave. Schwartz se tue lorsqu'il comprend qu'il n'est pas le seigneur du désir de Lulu, que celui a mené et mène toujours une vie autonome. Et Alwa ne la possèdera vraiment jamais, tellement il l'a idéalisée et mourra victime de son illusion.

De ce point de vue, il faut le souligner, Lulu est un mythe masculin, le symptôme, la traduction d'une question qui, mal posée et mal élaborée, taraude les hommes. Un mythe qui sous l'écran de la Femme recouvre les femmes dans leur diversité et dans leurs différences. La jouissance prenant la place du désir, Lulu est ce que veut chacun de ses amants, avant que le piège se resserre sur eux et les détruise.

Mais Lulu est loin d'être une simple surface de projection des fantasmes masculins. Elle incarne, corporifie l'esprit de la chair ou de la terre, le jaillissement brutal de la sexualité. Et du rôle de victime elle passe à celui du bourreau. Si ce n'est, dans le mouvement de la pièce, l'inverse. Et elle en jouit comme peut-être seule une femme peut jouir, avec ce plus de jouissance qui lui vient du fait de n'être pas tout à fait soumise à la menace de la castration. Toute vouée à la jouissance, Lulu refuse la maternité que lui demande Schwartz, et elle refuse également la prostitution. Les deux refus ne semblent pas obéir tout à fait à la même logique, mais ils se rencontrent dans son désir de garder la maîtrise de son corps et de son plaisir : un pouvoir qui finira par être noyé à la fin de la pièce par une sorte de convulsion érotique conduisant à sa destruction également. Ce avec quoi elle exerce son

pouvoir sur les hommes, finira par la dominer au-delà de tout discernement et de toute stratégie. Lulu n'est pas seulement une victime des hommes, elle aime le jeu dans lequel leur fantasme l'a introduite et elle y fait de son mieux, en tout cas jusqu'à la mort de Schön et à l'apogée de sa carrière dans le salon allemand. Si les hommes l'ont transformée – ainsi que toutes les femmes – en objet de consommation, en marchandise, ils ont perdu avec elle le sens de la réalité marchande qui est de faire circuler les biens. Et Lulu circule sans vergogne. C'est un peu sa vengeance : transformer les hommes en marchandise consommable. Le seul amour véritable dont elle est l'objet est celui de la Geschwitz qui ne veut pas la consommer, mais se consumer auprès d'elle dans une adoration infinie que Lulu refuse. K. Kraus, en parlant de la Geschwitz, souligne moins la perversion, « mais comme le puissant démon de l'absence de bonheur ».

- 6 -

Reste le déclin et la mort de Lulu. Wedekind refusait toute idée de punition ou de juste retour des choses en affirmant que sa solution était esthétique : « Par pure admiration, parce qu'une fin tragique reste sans doute le plus grand, le plus bel aboutissement au tableau d'une vie » (lettre à G. Brandes, 10 janvier 1909). Mais le spectateur est en son droit de demander comment et pourquoi cette fin tragique s'inscrit dans la trame générale qu'elle clôt et par ailleurs peut éclairer. Si tout au long de la pièce Lulu piège les hommes qui, par ailleurs, ne demandent pas autre chose, la rencontre avec son assassin est en grande partie marquée par un retour du piège sur Lulu elle-même. D'une façon ou d'une autre Lulu a toujours gardé le contrôle de ce qui lui arrivait, en tout cas à partir de sa rencontre avec Schön. Si les hommes l'ont voulue comme un jouet, elle joue avec eux, se joue d'eux et en jouit. Mais déjà le salon parisien avait mis en avant sa valeur de marchandise (« la valeur bourgeoise de la femme » dit Kraus), ainsi que la suprématie des lois du marché. Et la seule façon d'y échapper a été le meurtre, non pas le meurtre plus ou moins accidentel de Schön, mais le meurtre planifié comme une opération commerciale. La misère dans laquelle elle vit à Londres et l'insistance du seul homme qu'elle n'a pas détruit, Schigolch, la conduisent à la prostitution. Et alors le piège se resserre sur elle, car si d'abord ce qui compte est l'argent, en essayant d'obtenir le plus possible pour la passe, Lulu sera vite possédée par son désir d'homme, de n'importe quel homme, de ce qui lui apporte l'ivresse du bonheur, ce qui peut, pour un instant, donner l'illusion de guérir la blessure. Et l'argent n'a plus aucune importance pour elle. En conséquence elle fera monter un « beignet cramé », accepte de ne prendre que 5 shillings du suivant et donne son argent à Jack, pour qu'il ne parte pas. A ce moment-là elle est sortie du jeu des échanges et

va trouver la mort. La sexualité apparaît ainsi comme une puissance dépassant les individus, une puissance d'exaltation et de mort. De nature analogue à celle du capitalisme. Il est difficile de ne pas penser à l'énigmatique alliance d'Eros et Thanatos.

Jack vient consacrer le caractère d'exception de Lulu. En tant que tel, elle doit disparaître. Tant qu'elle jouait selon les règles du jeu social elle se tirait d'affaire, même si c'était devenu de plus en plus difficile. Mais dans le jeu de dupes de la sexualité,

telle que la société bourgeoise l'organise, il n'y a pas de place pour un amour ou pour un plaisir non marchand. La Geschwitz l'apprend en mourant et c'est à elle que revient le dernier mot : devant la porte entrouverte sur la chambre où gît le cadavre de Lulu, elle expire dans le souhait encore une fois frustré de la voir... une fois encore.

Lulu, elle, n'aura rien appris – bourreau ou victime ? innocente ou coupable ? – et seul son sexe trouvera un jour une place au musée des curiosités. Comme dans tout fantasme, la partie vaut le tout.

¹ Des informations plus complètes sur les textes se trouvent dans : F. Wedekind, *Théâtre Complet II. Lulu, version intégrale*, trad. J.-L. Besson, H. Christophe, P. Ivernec, R. Orthmann et E. Recoing, Maison Antoine Vitez et Ed. Théâtrales, 2006 (première éd. 1997). La conférence de K. Kraus : *La Boîte de Pandore*, trad. française de P. Gallissanes, Paris, éd. Ludd, 1986.

² Ces deux textes sont republiés dans la traduction de F. Regnault et J.-A. Miller (pour l'intervention de Freud), Paris, éd. Gallimard, 1974.

« Accrocs perdus... »

Michel Forné

Ce texte propose une approche psychanalytique du film *Le silence des agneaux* et des ses principaux personnages. Il a été projeté au cinéma Bel Air de Mulhouse, le 5 novembre 2010, dans le cadre des soirées « Inceste et folie au cinéma ».



Tiré d'un thriller de Thomas Harris publié en 1988, *Le silence des agneaux* (« *The silence of the lambs* ») a été réalisé par Jonathan Demme deux ans plus tard. Vingt ans après sa sortie cinématographique, cette fiction continue d'être d'une actualité et d'une force étonnante. Inspiré des modes opératoires de trois véritables tueurs en série arrêtés par le FBI, l'auteur en a compacté l'histoire en un seul. On y retrouve la façon dont le premier attirait ses victimes en simulant le handicap d'un bras dans le plâtre, la manière dont le second les détenaient dans une cave, et la compulsion du troisième à dépecer ses malheureuses proies pour se revêtir de leurs peaux en contemplant son image dans un miroir.

Eviter ce film sous le prétexte de sa violence, des quelques scènes de cannibalisme qu'il contient, est peut-être un écran derrière lequel se cachent des horreurs bien plus ordinaires. Il se pourrait bien que ce soit le second plan de ces folies qui nous les rendent autrement insupportables ! Celles de la déshumanisation des institutions psychiatriques qui font de moins en moins le pari de laisser advenir la parole du malade, celles de l'instrumentalisation d'individus dont les supérieurs hiérarchiques vont se servir à fins de jouissance, celles de la violence du pouvoir politique quand il se fait anthropophage dans son seul intérêt et plus globalement celui du rapport de notre société consumériste, aux objets qu'elle convoite, déniaient ce qui en cause la pulsion dévorante.

Tout d'abord, ce film parle de l'horreur d'une oralité entièrement tournée vers la jouissance, ou pour en faire un néologisme lacanien, ça parle d'horralité. Freud avait décrit la coexistence, au stade oral chez l'enfant, de pulsions ambivalentes. Cet orifice qu'est la bouche, est en effet tant le siège de satisfactions (besoins alimentaires et contacts sensuels) qu'un lieu de destructions (morsure et ingestion). N'aime-t-on

pas quelqu'un à croquer ? C'est aussi un des trois modes d'identification, avec le trait unaire et le symptôme. C'est aussi ce lieu troué, permettant à la parole de sortir dans toute l'équivoque de son essence.

Ce film parle ensuite de la perversion. Il en montre le clivage moïque, la prévalence de la métonymie et de l'agir, dans les choix d'objets et les signifiants, le déni de la castration, l'élection d'objets fétiches capable de leurrer le manque et la réification de l'autre pour sa propre jouissance.

J'ai choisi de m'intéresser aux personnages principaux du film, plutôt que de re-dérouler le fil de l'histoire qu'il suffira de retrouver en visionnant ou re-visionnant cette œuvre aux cinq oscars.

Je commencerai, peut-être par galanterie mais peut-être aussi parce que c'est un des rôles les moins inquiétants du film, par parler de l'agent Clarice Starling, qu'incarne Jodie Foster. Elle est rassurante, mais qu'à moitié, tant ce qui semble la faire fonctionner ressemble à un paramétrage codifié, un esprit formaté duquel tout inconscient et tout désir semble au départ éteint.



Clarice Starling est donc élève à l'académie de police en attendant d'entrer au FBI. Elle est filmée d'entrée de jeu, en plein exercice physique, courant et franchissant un « parcours du combattant » au milieu d'une paisible forêt de Virginie. On remarque furtivement des panneaux accrochés à des arbres annonçant la devise de ce

camp d'entraînement : « *Douleurs-souffrance-peine : un régal !* ». Le décor est planté... brouillant déjà les pistes. Ceux qui se placent du côté de l'ordre et de la loi prendraient-ils donc aussi un plaisir spécial à la souffrance, et si oui, à laquelle ? La leur ou celle des autres ?

Clarice a perdu très tôt sa mère, et son père a été tué dans l'exercice de son métier de shérif d'une police locale, quand elle avait une dizaine d'années. Placée chez un oncle, elle est réveillée une nuit par des cris d'horreur qu'elle entend comme pouvant correspondre à des cris d'enfants.

Ce sera pour elle une nouvelle confrontation à la mort et peut-être un point de fixation fascinant autour du morbide ; il s'agissait en réalité d'agneaux égorgés par l'oncle qu'elle décrit toutefois comme attentionné. Spectatrice cachée de cette tuerie, elle décide d'en sauver au moins un, en s'enfuyant avec un des agneaux dans les bras. Rattrapée, elle sera placée en orphelinat, « l'innocence » de cet agneau n'échappant pas quant à lui, au sort qui lui était réservé.

Dans la mythologie grecque, *Nyx* (la nuit) issue du *Chaos* primordial, a enfanté deux frères jumeaux, *Hypnos* (le sommeil) et *Thanatos* (la mort). Pour Clarice aussi désormais, ses nuits, accoucheront d'un sommeil mêlé d'angoisses de mort. Les cris des agneaux oniriques, mais également leurs silences, seront autant d'interrogations sur la mort dont ils sont synonymes, et sur les mobiles qui conduisent à la donner.

Elle vise donc professionnellement un service particulier du F.B.I., le service spécialisé dans l'approche comportementaliste des criminels. Est-ce déjà pour elle une façon de pouvoir les confondre pour ne plus les confondre ? Tout comme pouvaient se confondre l'image d'un père protecteur mais capable de « tuer des méchants », comme elle se revoit lui dire quand elle était enfant, et celle d'un oncle (père vicariant), aimant mais tueur d'agneaux innocents.

Elle accepte la mission que lui confie Jack Crawford, son supérieur, que les élèves nomment « le gourou ». Ce chef aux accents paternalistes va pourtant se servir d'elle comme appât, pour pêcher des informations auprès du psychopathe Hannibal Lecter, au sujet d'un tueur en série surnommé Buffalo Bill.

Sa rencontre avec Hannibal Lecter va pour elle s'avérer cathartique. Dès après leur première rencontre, son inconscient va se mettre en marche. Des réminiscences lui reviennent, images d'une enfance idéalisée auprès de son père dans la campagne américaine.

Une étrange relation s'installe entre elle et Hannibal, une sorte de « *talking-relation* ». Une relation analytique peut-on dire, ou la notion de « temps nécessaire pour comprendre » sera orchestrée par ce sujet supposé-savoir-quelque-chose qu'est Hannibal.

Il paraît même touché par la sincérité courtoise de la jeune femme. Il va la conduire à accepter un « contrat » rappelant étrangement la règle fondamentale énoncée au début de chaque cure analytique : elle lui dévoilera des morceaux de l'intimité de ses pensées, et lui, lui dira quelques mots de temps en temps, mots-indices capables de la mener vers la réponse à sa question : *Qui les tue ?*... mais n'est-ce pas plus loin d'un « *qui es-tu ?* », auquel Hannibal la renvoie ?

Le savoir scientifique est également montré dans son insuffisance à élucider seul cette affaire. Ni la police technique, ni les questionnaires de profil psychologique ne semblent capables de résoudre l'énigme. Il va falloir se mettre à table, ouvrir sa bouche pour parler et ses oreilles pour écouter !

La notion d'énigme ne peut pas ne pas nous évoquer celle du sphinx de Thèbes. Le terme sphinx est d'ailleurs cité par l'entomologiste qui dissèque la chrysalide de la chenille retrouvée dans la bouche d'une des mortes... sur le bout de la langue... comme un mot qui ne veut pas sortir. Encore fallait-il se donner la peine de vouloir le recueillir ce mot-cocon, ce que n'avait pas l'intention de faire le médecin présent lors de ce premier examen du cadavre : « On retrouve souvent des tas de choses dans la bouche des morts que l'on a repêchés ! », se contente-t-il de dire...

Pour comprendre ce qui se trame, Clarice devra lire son propre livre intérieur. Chercher en elle comme lui suggère Hannibal. C'est à ce prix qu'elle pourra espérer en sauver au moins un : un agneau, un enfant ou le souvenir d'un père ?

Il lui faudra déchiffrer les anagrammes et les jeux de lettres que lui soumet Hannibal. Jusqu'au sein même de leurs patronymes : ne peux-t-on lire « *canibal letter* » dans Hannibal Lecter (un mangeur de lettres) et « *listen clarice* » (écoute Clarice) dans Clarice Starling ?

En définitive, ce qui la fait fonctionner, ce qui cause son désir, n'est-ce pas la quête, la quête en-soi, l'*en-quête* pour le dire de façon contractée, de ce qui fonde l'amour et la loi ? Qu'est-ce qu'aimer ? Qu'est-ce que sauver ? Qu'est-ce qui autorise son prochain à s'affranchir de la loi, pour prendre possession de la vie d'un autre, de son esprit, de sa peau, de son cœur au sens propre d'un signifié comme au sens figuré d'un signifiant qui toujours rate le centre de la cible qu'il vise ?

C'est peut-être à la croisée de tous ces questionnements qui ont l'apparence de ce qu'on appelle parfois la vocation, mais qui sont sous-tendus par des moteurs intimement inconscients, que l'agent Starling va sentir un appel, un appel nommé désir.

Hannibal Lecter est un psychiatre, psychopathe, emprisonné depuis huit ans dans une « cellule hospitalière » sous haute surveillance, après qu'il se soit livré à des crimes cannibales. Clarice va



rapidement entrevoir chez lui un étrange paradoxe. Cet homme au regard pénétrant et à l'esprit incisif, semble pouvoir percer la complexité de n'importe quel esprit humain, et pourtant cette étonnante clairvoyance, il l'applique à tout le monde sauf à lui-même. Elle lui pose, à juste titre, la question de la peur d'apprendre quelque chose de lui-même, allusion aux désirs inconscients qui l'animent et à l'inévitable castration qu'ils impliquent.

Qu'est-ce qui motive ses actes ? Qu'est-ce qui le fait se mettre hors la loi des hommes ? A ces questions, il va répondre par un silence.

Courtois, prévenant envers elle, parfois à la limite du mielleux, il ne veut simplement rien savoir de ce qui fonde son agir. Pour lui, les humains semblent divisés en deux catégories : ceux avec qui on peut discuter (la bouche pour parler), qui rendent le monde intéressant, et ceux avec qui la discussion ne mène à rien et qui ne sont dès lors que des garde-mangers en puissance (la bouche pour manger). Clarice fait partie, à ses yeux, de la première catégorie. Il veut bien continuer à entretenir une relation intellectuelle avec elle, puisqu'elle lui apparaît, du fait d'une sincérité presque naïve, à même d'accepter la place de maître qu'il espère s'octroyer. Mais ne craint-il pas dans le même temps, d'en tomber amoureux ? Cela constituerait pour lui le risque d'une confrontation au manque, auquel nous renvoie toujours le symptôme « amour ».

Entre eux, une vitre les sépare, abstinence de l'analyste envers son analysant, le tenant à l'abri d'un amour de transfert auquel il craint de céder.

Il va dès lors l'emmener dans un jeu de piste, distribuant des indices liés à l'époque où sa profession l'avait fait croiser le tueur en série tant recherché. Ces indices sont des jeux de lettres, des anagrammes qui parlent de lui, mais à distance. « Ils » le racontent métonymiquement : « *Ester Modie* », identité tortueuse anagrammatique, conduisant l'agent Starling à un entrepôt. Dans cette remise, s'entassent les « restes de moi ». Des restes de lui, des mannequins inertes, bouts de tissu recouvrant la tête d'une de ses patientes, décapitée à « l'essai » par le futur sérial-killer Buffalo Bill. « *Faust Federel* » devient le « *sulfate de fer* », c'est-à-dire l'or du pauvre qui ne brille qu'en tant que leurre. Un plaqué-or qui le mettra à couvert de ce que la psychanalyse nomme castration, à laquelle aucun humain, du fait de sa parole, ne peut échapper.

Il demeure dans l'illusion de la toute puissance sans apercevoir le manque qui structure cette illusion. L'illusion qu'il fait Un, qu'il est sans faille, patchwork de

corps et d'esprit, et d'ailleurs peut-être plus près de la psychose que de quoi que ce soit d'autre.

A la fin du film, délivré de sa geôle, il restera toutefois prisonnier d'une contrainte de répétition pulsionnelle. En effet, après avoir retrouvé la trace du psychiatre de l'hôpital où il était détenu et contre qui il avait, si l'on peut dire... une dent, le Dr Lecter dira au téléphone à Clarice, dans l'équivoque entre un génitif objectif et un génitif subjectif : « Je vous laisse, j'ai un vieil ami... à dîner ».

Buffalo Bill est un pervers psychopathe à l'ambiguïté sexuelle évidente. Le moins qu'on puisse dire est qu'il est mal dans sa peau... Que veut-t-il être ou avoir ? Etre une femme ? Avoir des seins ? S'identifier en



s'emparant, voire en se parant de l'autre ? J'ai choisi le titre de mon texte en pensant à ces incertitudes, entre accords, corps, crocs et accrocs d'une part, et avec la notion d'un objet supposé perdu, que tout individu fantasme (re)trouver sa vie durant d'autre part.

Les accrocs sont des trous dans un tissu. Ce tueur-malade n'aura de cesse de tenter de les suturer afin d'espérer n'en plus voir la béance. « Je me baiserais bien... à fond » dit-il à son reflet, maquillant ses lèvres en face d'un miroir. Un idéal du moi noyé dans un moi idéal. Le règne de la toute puissance imaginaire.

Il conserve ses victimes au fond d'un puits, métaphore cloacale d'un vagin que la chirurgie transsexuelle lui a refusé. Au fond du gouffre, il retient « La femme », celle qui s'habille en « grande taille », comme il dit. Il leur demande d'ailleurs, avant de les assommer, en quelle taille elles s'habillent.

Les signifiants *quelle taille*, permettent dans la version française du film l'homophonie avec « qu'elle t'aille », où s'entend le verbe *aller*. Qu'est-ce qu'aurait l'autre, qui lui irait comme un gant ? Ou plutôt que manquerait-il à tout le monde, qu'il ne pourrait supporter de voir, poussé à en remplir le trou par un peu de peau en plus ?

La métamorphose à laquelle il aspire, est évoquée au travers de la métonymie de la larve en attente de devenir papillon. Un papillon de l'espèce *Achérontia atropos*, dont le motif en tête de mort qu'on devine sur son dos, évoque la photographie de Philippe Halsmann représentant Dali à coté de sept femmes nues et dessinant un crâne.

Le pervers n'est toutefois pas psychotique. Chez lui la castration n'est pas forclosée, mais seulement déniée. Il en reste par moment des traces, retours du refoulé qu'il s'évertuera à oublier par remplissage (larve dans la bouche) ou par modification (quand il se filme, coinçant son sexe entre ses cuisses pour apparaître châtré, le fameux « *je sais bien, mais quand même* »). Il affuble même sa chienne, du nom de « *Precious* »

(les *précieuses* étant clairement une évocation testiculaire ; ce qui manquerait à une chienne pour être un chien).

Alors pour que les manques ne manquent plus, tant chez lui que chez l'Autre, pour continuer à croire que l'opération arithmétique de son désir pourrait s'écrire : $[(-1+1) = 1]$, ou pour le dire comme Lacan, que le rapport sexuel existe, il va colmater la brèche, coudre l'accroc de son moi-peau (concept cher à Didier Anzieu), par une série d'objets promus au rang de fétiches : chrysalides, bustes de mannequins, lunettes de vision nocturne, pour que rien n'échappe même à sa vue. Ces fétiches interchangeable vont donner corps à l'absence fondamentale dont ils sont pourtant les représentants. S'il faut s'équiper d'un appareil de visée nocturne, n'est-ce pas que nous manquons bien de quelque chose qui dans l'obscurité, nous laisse aveugles ?

Il ne cesse pourtant de mettre en scène ses manques et insuffisances. Il revêt par exemple, pour capturer la dernière jeune fille, un plâtre à un bras, symbolisant ainsi son impuissance à hisser seul à l'intérieur de la camionnette, le fauteuil qu'il pousse devant lui (métaphore d'un pénis non capable de pénétration) sans le coup de main d'une femme. Une fois la fille assommée, il va s'empresse de lui découper une première peau (sa robe) comme pour s'ouvrir sur un nouveau territoire cutané, à même de mieux définir ses propres contours corporels.

Enfin et pour rester dans un symbolisme chevillé au corps, un tatouage nous est montré sur la partie droite de son torse : est-ce le dessin d'une lame de couteau, le traçage d'un sillon sous-mammaire duquel perle une goutte de sang (qu'on peut entendre « *sans* » dans la version française). D'ailleurs, de l'autre côté de sa poitrine, c'est son mamelon qui est transpercé d'un anneau, tore métallique au bout duquel est accroché un bijou en forme de goutte, que l'on peut lire comme la commémoration pétrifiée d'une galactorrhée qu'il n'y a jamais eu.

Je terminerai ce texte en disant quelques mots du **Dr Chilton**. Psychiatre, chef d'un service dont on ne sait plus s'il correspond à un hôpital psychiatrique, une prison ou un centre d'observation expérimentale pour humains animalisés. Il contrôle ses malades avec un plaisir teinté d'un sadisme à la

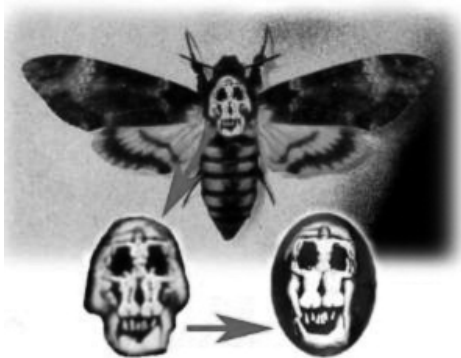
petite semaine. Il déteste qu'on contrevienne à la bonne marche de son territoire d'influence. Après l'évasion d'Hannibal, il quittera le pays pour se faire oublier, présumant les intentions hostiles de son ex-pensionnaire. Le film se termine sur lui, débarquant incognito, du moins le croit-il, dans un pays étranger. Il pense échapper à toute dette, effacer toute trace sur son ardoise en continuant à contrôler la situation. Il y a fort à parier qu'il ne se sente pas dans son assiette, quand Lecter, vêtu en touriste, le mettra au menu de sa journée.



En conclusion. Dans ce film, la pulsion de mort que Freud a repérée dès 1920, est convoquée dans son plus complexe appareil. Elle se repaît de l'autre, éludant ainsi ce qui fonde ses pulsions et ses répétitions. Elle vise, comme nous l'indique Freud, un retour à l'inanimé, à l'absence de toute tension, jusque dans le rien d'avant nous-mêmes. Ces actes de mort coupent court aux questionnements. Ils livrent l'inconscient à un Imaginaire et un Réel désarrimés, distants de ce que le Symbolique, ou au moins le symptôme, pourraient représenter comme ancrage « joycien ».

Cependant, même dans ces scénarii qui nous paraissent si barbares et nous mettent mal à l'aise, l'inconscient de ces malades nous parle. Il adresse des « lettres volées » (au sens d'Edgar Allan Poe), sans pouvoir en saisir les fantasmes qui le structurent, incapable de tenir des ciseaux symboliques à mêmes de réaliser rétroactivement, la seule coupure utile dans la bande moebienne de leurs répétitions. C'est cette visée que se doit de conserver la clinique psychanalytique.

Si toutes les folies ne sont que des messages comme le soutiennent, j'espère, la majorité des psychanalystes, il est de l'éthique humaine de se souvenir que chez tout semblable, existent des désirs inconscients qui cherchent à se faire entendre, et dont la violence peut revêtir les pires oripeaux...



N.B. : Je tiens à remercier Joël Fritschy, Claude Sundgauer et tout particulièrement Marc Morali qui était l'invité de cette soirée « Cinéma et psychanalyse ». Certaines idées avancées dans ce texte proviennent des échanges qui ont suivi la projection de ce film. Pour la plupart des autres hypothèses et de leur mise en forme, elles n'engagent que ma propre subjectivité.

Rencontre imaginaire : Lacan & Lévinas.

A propos du Sujet et l'Autre

Moïse Benadiba

Ce texte est paru une première fois dans la revue Psyvert (magazine du Centre Hospitalier Valvert), n° 33, avril 1998.

Une rencontre n'est jamais hasard. Elle est toujours volonté, désir. Lacan et Lévinas, contemporains (nés le premier en 1901, le deuxième en 1906), ont partagé le même espace physique et très souvent les mêmes itinéraires théoriques mais ne se sont jamais rencontrés. Entre Lacan et Lévinas, il y eut toujours évitements et silences sur ce que disait l'autre : leurs idées se sont croisées, jamais leur regard ni eux-mêmes. Ils ont gardé l'un envers l'autre toujours une distance empreinte d'indifférence comme si leurs idées parfois communes, au lieu de les rapprocher, les éloignaient l'un de l'autre, sur fond de paisible déni. Il n'y a rien entre ces deux intellectuels de renom qui exprime ou traduise un intérêt quelconque pour l'œuvre ou les pensées de l'autre. Entre Lacan et Lévinas, au fond, c'est surtout de la réserve qu'on rencontre.

Pourtant, autour de l'impossible dialogue, entre Lacan et Lévinas s'entendent des sous-entendus communs qui ne sont pas des malentendus et qui révèlent que ces deux hommes, peut-être, de loin se sont bien entendus.

Je vais tenter ici, mû uniquement par mon désir, de faire que ce qui n'a pas eu lieu se produise quand même, à savoir entre Lacan et Lévinas organiser une rencontre, une rencontre de pensées, une rencontre imaginaire.

Où situer le lien de cette rencontre, où en placer le lieu ? Autour d'une passion commune : l'altérité. Autour du concept de l'altérité, dans et par la question de l'altérité, Lacan et Lévinas se rencontrent pour dire et écrire sans cesse le même mot : « l'Autre ». Ensemble ils font, presque en tandem, de la question de l'Autre, la question principale de la pensée contemporaine. D'où qu'ils partent, ils convergent vers leur point commun : l'Autre. Même s'ils partent de lieux très distincts (l'inconscient et la Loi pour Lacan, la phénoménologie et l'éthique pour Lévinas), ils arrivent tôt ou tard, l'un après l'autre, l'un précédant ou suivant l'autre, au même point : la question de l'autre. En ce point de rencontre, celui de l'Autre, même si l'un dit à l'autre « nous ne parlons pas du même Autre », Lacan et Lévinas dans leur rencontre nous font un même signe par leur insistance récurrente sur les mêmes signifiants théoriques

autour de la notion de l'Autre : c'est avec Lacan et par lui que l'Autre fait son entrée dans la psychanalyse, et c'est avec Lévinas et par lui que l'Autre prend place dans l'éthique.

Tous deux sont pris par une même passion : la passion de l'altérité. Et en ce domaine, à y voir de près dans l'œuvre de l'un et l'autre, il y a des confluences, des affinités, de nombreux points de rencontre : chez Lacan et chez Lévinas, l'évolution de la pensée pour l'élaboration de la notion d'altérité se déroule en trois temps à un rythme synchrone avec des conjonctions et des concordances manifestes entre ces trois temps. Schématiquement on peut ainsi résumer ces trois mouvements synchrones : Lacan arrive à la conception de l'Autre en partant de sa théorie du stade du miroir en passant par l'élaboration de sa notion clé : le Nom-du-Père ; Lévinas arrive à la notion de l'Autre en partant de sa théorie de l'« il y a » en passant par sa notion clé : le Visage.

Paradoxe d'ailleurs de la rencontre Lacan-Lévinas : tous les deux arrivent au point commun, la question de l'Autre, partant du sujet : sujet de l'inconscient pour l'un, de l'éthique pour l'autre ; Lacan surtout à partir de la psychanalyse, Lévinas à partir de l'éthique et sans la psychanalyse. Autrement dit avec des projets différents, Lacan et Lévinas se rencontrent en une commune affinité d'intérêt : l'Autre.

Autour de la question de l'Autre, dans cette rencontre Lacan-Lévinas, deux pensées divergentes convergent dans une notion fondamentale commune, en quelque sorte deux monologues deviennent paradoxalement riche dialogue. Chez l'un et l'autre, ici et là, la parole et le langage sont les éléments essentiels. La parole et le langage mais aussi autour de la question de l'altérité, pour Lacan comme pour Lévinas, l'éthique : l'éthique de la psychanalyse pour l'un, l'éthique tout court pour l'autre.

Face à Lacan et Lévinas, qu'ici je rencontre, je pose cette simple question : « Qu'est-ce que l'Autre ? » Ils répondent l'un et l'autre ensemble et en même temps : « L'Autre est autre... tout simplement... si on entend ça, on a entendu le sens et l'objet de notre rencontre ».

CLINIQUE PSYCHANALYTIQUE

Les perversions. Une lecture de 2011

Jean-Richard Freymann

Introduction

La question des perversions est une question extrêmement délicate. Suivant la manière dont vous l'abordez, vous allez trouver un registre véritablement médico-légal, un registre psychiatrique, un registre analytique ou un registre culturel. La question de la perversion a donné lieu à un questionnement ayant trait à la sublimation. D'autre part le mot perversion a en particulier donné la notion de perversité utilisée dans tous les domaines possibles et imaginables.

Qu'est-ce que cela signifie pratiquement ? On peut en faire de nombreuses théories mais je crois que le domaine de la perversion donne un accès à certains concepts de la psychothérapie et de la psychanalyse, concepts qu'on ne peut aborder sans une pratique de cette affaire. C'est pourquoi j'utiliserai un texte assez ancien¹ que j'ai remanié à plusieurs reprises. C'est un peu un témoignage d'un département de psychanalyse introduit à Vincennes. Pour devenir diplômé de psychanalyse de la section clinique, il fallait faire un mémoire. Ce texte a à voir allusivement avec une des premières cures à laquelle je m'étais risqué. Cet article relate ce qu'au fond la perversion nous enseigne. Je l'ai repris et poussé dans sa théorisation dans la revue *Apertura* n° 5 sur les perversions².

Mais, avant de relater ce cas, le point par lequel je vais commencer est le suivant : la classe des perversions au point de vue nosographique est extrêmement difficile, encore plus difficile que le reste. Il n'y a qu'une seule théorie où sa place est très claire, c'est ce qu'on appelait la théorie de la dégénérescence de Morel. C'est une position qui consiste à dire que la dégradation sociale conduit à un plus ou moins grand développement de perversion et de perversité.

Historicisation

Ceci mis à part, la place de la perversion est très difficile. Les deux personnes ayant fait une cassure dans la psychopathologie de la perversion sont Krafft-Ebing et Havelock Ellis. Ce sont, je dirais, deux véritables botanistes cliniciens de cette question. Ils l'ont vraiment ciblée telle une étude, passant en

revue un certain nombre de catalogues. Je retiendrai là deux livres de Havelock Ellis, l'un sur l'inversion sexuelle³ et l'autre, deuxième volet de la perversion, sur le mariage⁴. C'est une époque où les apports de Freud, en tout cas concernant la perversion, s'appuient avant tout sur ces auteurs qui viennent de faire un catalogue. Contrairement à ce qu'on peut penser maintenant, Freud est très à l'écoute des théories de ses contemporains. Il s'étaye sur elles, qu'elles soient psychopathologiques, neurologiques ou philosophiques.

Donc Havelock Ellis fait une espèce de catalogue. A propos de catalogue, cela va extrêmement loin. Par exemple pour l'inversion sexuelle, il s'agira de passer en revue le comportement animal en s'appuyant entre autres sur Buffon : « On constate l'existence de l'attraction homosexuelle chez les animaux domestiques ou tenus enfermés. Elle est alors due à l'absence de l'autre sexe ». C'est une bonne question. Est-ce que l'homosexualité dans les prisons est due effectivement au manque d'objet sexuel, ce qui fait que l'on va vers le même ? « Buffon en a relevé des exemples notamment chez les oiseaux. Il a constaté que si des mâles et des femelles de diverses espèces, perdrix, volailles, pigeons sont enfermés ensemble ils ne tardent pas à avoir des relations sexuelles, les mâles plutôt plus souvent que les femelles. »

Vous avez tout ce qui tourne autour des pigeons mais pas seulement. Il parle aussi des missionnaires : « Des traces d'homosexualité ont été rencontrées chez toutes les races humaines dès le début de l'histoire et il ne serait pas difficile d'accumuler une masse énorme d'observations. Malheureusement les voyageurs, les missionnaires, etc. qui sont nos sources d'information, sont si timorés en ces matières et si ignorants de ce qu'il faut enquêter qu'il est difficile d'affirmer l'existence de l'inversion vraie chez les demi-civilisés. Trop souvent les voyageurs se sont contentés de parler d'actes contre-nature sans définir davantage ni surtout chercher jusqu'à quel point une impulsion congénitale pouvait être mise en cause. En considérant le phénomène de manière générale, il semble qu'on doit reconnaître à l'homme comme un instinct puissant et répandu qui le pousse à l'homosexualité et que cet instinct

parfois était utilisé, bien qu'exceptionnellement, dans un sens d'utilité sociale. »

Il ne faudrait pas oublier cependant que, durant l'Antiquité, la question homosexuelle se posait tout à fait différemment. « Le plus souvent pourtant la forme extrême de ces relations, la sodomie, a été regardée comme un crime contre la société et a été alors punie des peines les plus sévères. Tel était le cas au Mexique, au Pérou, chez les Perses, en Chine, chez les juifs et les musulmans. Dans *La lamentation de David sur Jonathan* on trouve une peinture de cette amitié intime supérieure à l'amour des femmes. »

L'enquête scientifique passe en revue tout ce qui bouge. Elle va du pigeon à l'humain, sans oublier le prisonnier. Il y a un essai clinique, une démarche clinique évidente. Quelle est la conclusion ? « L'inverti lui-même est un guide trompeur parce qu'il a formé autour de lui un groupe spécial d'homosexuels et qu'il est ainsi porté à surestimer le nombre des invertis. »

On les appelle invertis ; on ne parle pas d'homosexualité. Freud, lui aussi dans « Les trois essais »⁵, parle d'invertis. « L'estimation des personnes normales qui éprouvent à l'égard de l'homosexualité une aversion violente est également trompeuse parce que les personnes de leur connaissance douées de cette tendance se gardent de leur laisser voir. Tout écrivain qui s'est occupé spécialement de la question tombe lui aussi, comme l'inverti, dans l'exagération. En écartant toute source d'erreur et en ne tenant compte que des individus avec lesquels les circonstances ordinaires de la vie m'ont mis en relation et dont je connais la nuance de sensibilité, j'en arrive à cette conclusion que la proportion est considérable. Dans les classes libérales, instruites et moyennes d'Angleterre, le pourcentage des invertis doit se monter à une moyenne de cinq pour cent, bien qu'ici le phénomène soit moins défini et plus caché. C'est là une estimation modérée pour une classe qui renferme, ce dont il faut tenir compte, un nombre assez élevé d'anormaux à différents types. »

Cette question du social est tout de même très intéressante par rapport à toute la théorie de la dégénérescence. « En descendant l'échelle sociale, le phénomène est de moins en moins commun bien que dans la classe ouvrière domine cette indifférence relative dont il a été question ci-dessus. »

Il y a une petite note sur les femmes, mais juste au passage (!).

Cette histoire de perversion reste une énigme... Chaque fois que quelqu'un approfondit les choses, que ce soit sur le plan sociologique, psychiatrique ou hormonal, on tombe sur le fait qu'il est exceptionnel, quelle que soit la définition qu'on donne de la perversion, que la perversion soit totale. *Il n'y a pas de perversion totale si ce n'est dans un certain nombre de cas médico-légaux vus en expertise.* Ceux

que j'ai vus alors qu'ils étaient taxés de pervers, j'avais du mal à dire, face aux actes commis, s'il s'agissait d'actes véritablement pervers ou d'actes psychotiques. Quand la question de la perversion apparaît tellement radicalisée, on est généralement sur un axe perverso-psychotique. D'un autre côté une grande partie de ce qu'on appelle perversion est liée au clivage dans la névrose. Il y a toujours dans la névrose une part qui est du côté du *refoulement* et une part du côté du *déni de la castration*.

La perversion a du mal à s'installer comme une entité en elle-même, définie en tant que telle. Mais elle nous permet, du côté de la psychanalyse, de mieux saisir les questions de clivage du moi et de clivage du sujet. C'est une piste extraordinaire. Pourquoi ? Parce qu'au niveau du mécanisme, la structure même du fantasme – je dis bien la structure – est perverse. Le fantasme happe quelque chose de l'ordre d'un objet. Il travaille autour d'un objet, partiel le plus souvent, et l'on a souvent du mal quand quelqu'un parle, quand quelqu'un s'adresse à vous, de savoir s'il est en train de lâcher quelque chose de l'ordre de son fantasme ou de ses fantasmes ou s'il est en train de mettre en place un scénario pervers. C'est pourquoi ce texte relatant cette cure est utile. Il y a une chose qu'il faut absolument différencier dans notre clinique : il faut différencier le *scénario fantasmatique* du *scénario pervers*. C'est extrêmement difficile et pourtant c'est fondamental. Cela sert d'ailleurs aussi bien dans la séduction que dans les relations amoureuses.

Scénario fantasmatique et scénario pervers

Le scénario fantasmatique. On n'y a accès que par un certain nombre de rejets, les fantasmes ou ce qu'on appelle les fantasmes, qu'ils soient conscients ou inconscients. Le but de la psychanalyse est d'arriver, à partir de ces fantasmes, à partir du transfert – lui-même étant une mise en acte du fantasme inconscient – à repérer ce fantasme inconscient, comme pour essayer de le reconstituer. Ce fantasme inconscient qui peut apparaître dans des rêves doit être reconstitué par l'analyse.

Quelque chose différencie donc le scénario fantasmatique : c'est toujours une reconstitution. Ce n'est pas parce que vous allez repérer quelques fantasmes – j'ai le fantasme que tu viennes m'embrasser – que pour autant vous savez quel est le fantasme inconscient sous-jacent. C'est en ce point que la psychanalyse n'est pas seulement une psychothérapie. La psychothérapie serait l'endroit où vous utiliseriez ce fantasme pour y ajouter une couche afin que cela devienne un peu plus tolérable. Le but de l'analyse quant à elle, c'est de faire émerger quelque chose de l'ordre du fantasme inconscient.

Le scénario pervers se pose en d'autres termes. Mais pour commencer à entrer dans cette histoire⁶, je voudrais préciser que je ne pense pas qu'on puisse dire que la personne, dont je vais donner un extrait d'un scénario pervers, était entièrement prise dans la

question de la perversion. Il y avait un autre côté, un côté véritablement symptomatique, un côté où elle présentait des symptômes et en particulier un bégaiement.

Mais reprenons des éléments de ce cas. La demande initiale de ce sujet tournait autour d'une difficulté à parler. Il avait une sorte de bégaiement et présentait quelque chose de très intéressant. Naturellement à cette époque, cela intéressait beaucoup les gens autour de Lacan. Il avait un certain nombre de tics mais ce qui était frappant c'est que chaque fois qu'il enlevait les yeux de son thérapeute, c'est à ce moment qu'il arrivait à parler. Pour le dire autrement, au niveau des entretiens préliminaires, quand il baissait les yeux, il arrivait à parler. C'était vraiment une formidable indication d'analyse : vous faites chuter le regard, il se met à parler. Vive le divan !

En tout cas dans ce premier temps, c'était quelque chose qui tournait autour de la question du discours et quand il se mettait en route au niveau du discours, il n'arrêtait pas de parler. Il y avait une espèce de logorrhée importante. Une fois qu'apparut cette histoire de regard, je me suis dit : « C'est très bien, cela va aller assez vite puisqu'il s'agit d'une névrose phobique : il a quantité de phobies et à côté de cela il a un certain nombre de difficultés par rapport aux relations féminines. Il est extrêmement timide ... »

Le grand jour arrive et, alors qu'il plonge sur le divan, apparaît un certain nombre de choses tout à fait nouvelles et en particulier que, avant de venir à sa séance, il allait régulièrement voir une prostituée – pas toujours la même – à qui il demandait des choses extrêmement précises. Il la regardait déféquer et uriner puis il lui demandait de badigeonner l'ensemble de son corps. De plus, élément tout à fait important, il lui demandait de l'injurier et en particulier de le traiter de « merde ». Ce scénario extrêmement précis et qui restait précis, se répétait sans arrêt. Autant tout ce qui tourne autour du fantasme lui-même est une reconstitution, autant le scénario pervers présente le caractère d'une fixité.

A côté de cela, sur le divan, il analysait parfaitement tout ce qui avait à voir avec ses phobies et il tombait, comme un névrosé tout à fait traditionnel, sur le scénario de son enfance où sa mère était morte en couche à sa naissance, sur son expulsion, sur sa grand-mère qui s'était occupée de lui mais où, disait-il, personne ne lui avait jamais dit. C'est-à-dire qu'autour d'une espèce de non-dit, il y avait le couple du père et de sa propre mère qui était là pour boucher tous les trous et qui le mettait dans cette position de voir cette espèce de couple transgénérationnel fonctionner. Il a fallu un travail assez important pour se rendre compte que ce scénario, cette chose soi-disant abominable – de regarder uriner, déféquer et de se faire badigeonner et traiter de « merde » était au fond la remise en scène du scénario de sa propre naissance.

Il y a quelque chose de tout à fait intéressant dans le rapport du discours à la question du signe et à la question de l'acte. C'est-à-dire que ce scénario n'apparaît pas comme un Œdipe traversé, un Œdipe qu'on a derrière soi, mais il apparaît comme un essai tragique pour traverser, pour essayer de se refaire faire, pour *essayer de revoir le scénario de sa propre naissance*. Il avait besoin, mais au sens carrément vital, de remettre en scène, de voir lui-même le scénario de sa propre naissance apparaître dans cette prostituée qui le couvrait d'excréments, qui lui donnait alors une consistance corporelle. Au fond cela lui donnait une existence qu'il ne se donnait pas sur cet aspect de son propre clivage de la personnalité. Le point que je trouvais enseignant à l'époque c'est que cela correspondait à une part du cheminement de cette personne. A côté de cela il pouvait parfaitement fonctionner comme un névrosé habituel avec ses phobies, son bégaiement.

Au moins deux mécanismes

Cela illustre notre recherche actuelle autour des questions de clivage du moi, de clivage du sujet. On ne peut plus saisir la question du moi ou la question du sujet en regard de ces affaires de perversion donc en regard d'au moins deux mécanismes. On ne peut pas penser que quelque part il y aurait un modèle de personnalité qui ferait un. Mais il y a une grosse différence :

- Il y a ceux qui ont tout de même quelque chose de l'ordre du fantasme, ceux qui ont traversé une symbolisation de l'Œdipe ou qui ont oublié l'Œdipe.
- Et d'autres qui sont dans la tragédie œdipienne ou dans le traumatisme de la naissance et qui sont obligés de tricoter eux-mêmes leur propre scénario.

Se demander si ce scénario existait avant l'analyse ou s'il a surgi pendant l'analyse n'est pas la question car c'est au moment où il s'est allongé, donc au moment où il a laissé venir sa parole, qu'il a commencé à en parler. Je ne sais pas quand cela a commencé. Mais il a pu en parler, il en a parlé. Cela existait sûrement depuis pas mal de temps, mais il est vrai que l'analyse a mis cette affaire en mouvement. A un moment donné, il est tombé sur le fait qu'il trouvait ça absolument grotesque et parasitant, ce qui n'était pas le cas auparavant. Était-ce pour me faire plaisir ? Parce que le problème qui se pose est que, dans la prise en charge de la perversion, dès qu'on se rapproche des zones clivées il y a un plaisir, une satisfaction, une jouissance – je ne sais quel mot il faut utiliser – à exhiber l'affaire. Le seul fait de développer procure une certaine satisfaction.

Ce que lui a pu en dire après un certain temps c'est qu'il a fait des économies grâce à moi. Les séances ont vu diminuer la fréquence des autres séances. Mais ce que moi j'ai vu apparaître à ce moment-là, c'est vraiment la question de la dépression. Il s'est alors littéralement pris pour une « merde ». Il trouvait qu'il n'était absolument rien. Il y avait donc des

moments un peu difficiles, moments qui n'existaient pas auparavant. Nos guérisons sont parfois assez particulières.

Mais par la suite il a pu effectivement rencontrer quelqu'un, ce qu'il n'avait jamais pu faire. Il a été ramené à un autre scénario, un scénario hystérique qui l'a renvoyé à une scène assez intéressante. Il avait avec cette grand-mère qui l'avait élevé une relation très forte. Or quand il ne répondait pas aux attentes de cette dite grand-mère, elle se laissait tomber par terre et faisait la morte. La seule manière de la faire se relever était de prendre un verre d'eau et de le lui lâcher sur le visage pour voir si elle n'était pas morte. On voit le fil avec le scénario précédent. Derrière tout cela apparaissait la question sur ce silence sur la mort de sa propre mère. Quel était-il ? Cela c'était le volet névrotique de la chose.

L'histoire sur laquelle on tombe c'est que le clivage a à voir avec le fait que l'être parlant ou le parlêtre n'est jamais uniquement pris dans un certain type de mécanisme. Et il est certain que quand vous commencez à lâcher du côté de la parole cela va produire un certain nombre de choses que vous ne pouvez pas obligatoirement anticiper.

Conséquences

On peut, de cette histoire, tirer un certain nombre de conséquences.

Premier point : Sur le plan freudien on appelle perversion un certain nombre de déviations par rapport à une sexualité, on pourrait dire une génitalité, qui est considérée comme normale. Il y a un référent à la question de la normalité – c'est pourquoi on n'est pas très moderne. La sexualité normale se joue avec quelqu'un d'un autre sexe par pénétration vaginale. Vous avez droit aux préliminaires, mais il faut que cela reste des préliminaires et, pour que cela aboutisse, il faut vraiment que ce soit quelqu'un du sexe opposé. Il y a un certain nombre de critères naïfs au départ qui fonctionnent dès lors que Freud met cela en place.

On part de là, mais il ne faut pas en rester là. Cette normalité a à voir avec l'héritage de Havelock Ellis. Il y a un certain nombre de critères de normalité sexuelle et les inversions ou les déviations vont avoir un certain nombre de paramètres. On l'a vu chez les pigeons ou chez les missionnaires, on est obligé de mettre en place un étalon et c'est à partir de cet étalon qu'on va oser un peu s'aventurer cliniquement. Ce point de départ freudien est un point très contemporain de son époque.

Deuxième point : Freud invente quelque chose de très fort concernant la question de la perversion. Il y a quelque chose de pathognomonique, une spécificité structurale dans la question de la perversion qui est la question du fétichisme et de la fétichisation que vous trouvez chez tout être parlant.

On a un volet désirant, un élan qui nous emmène, qui nous trimballe, on ne sait d'ailleurs pas où l'on va, et ce volet est pratiquement anobjectal. *Ce désir sous-jacent qui nous emmène n'a pas d'objet qui va le contenter.* Il va par exemple avoir un objet fantasmatique ou trouver un objet dans la réalité mais c'est un objet à côté, ce n'est pas un objet congruent, un objet qui accroche. Cet objet ne va pas complètement obturer l'affaire sinon ce volet désirant, ce « furet du désir » ne pourrait pas continuer.

Le deuxième volet, c'est le volet fétichiste où vous essayez d'une certaine façon de vous contenter d'asseoir votre monde, votre réalité, votre existence sur l'existence d'un objet. C'est un objet substitué. C'est-à-dire qu'à l'endroit où vous pourriez tomber sur le manque de pénis chez la femme, plutôt que de supporter cette fente, cette refente, ce manque, votre psychisme va tout mettre en place pour s'arrêter juste avant la vision de ce manque, pour par exemple tomber follement amoureux des chaussures, des dessous troublants, du social, du pouvoir, peu importe. Cette démarche fétichiste fait partie de la composante présente chez tout humain.

Il y a un paradoxe très intéressant relevé par Nicolle Kress-Rosen dans son livre sur Sabina Spielrein⁷. En effet Freud dit qu'il n'y a pas de fétichisme féminin. La réponse de Nicolle Kress-Rosen, c'est que le pénis de l'homme c'est déjà un fétiche.

Ce volet fétichiste qui existe chez le névrosé fonctionne chez la femme non pas comme fétiche comme chez l'homme mais du côté de l'habit, du côté de l'esthétique. Ce fétichisme qui est une part du clivage, cette fétichisation qui fonctionne toujours chez le névrosé ordinaire, devient premier dans le cas de la perversion. Au lieu d'être à côté, il peut être en premier, c'est-à-dire ne pas fonctionner d'une manière signifiante. Par contre, que ce soit le modèle du névrosé qui mène à ce volet pervers d'essayer de trouver un objet ou d'être dans la séduction ou le donjuanisme – autre manière de voiler la question du manque –, cela fonctionne au niveau du discours, au sens habituel. Cela a un effet signifiant.

Ce n'est pas la même chose dans le cas de cet homme : il est en train de constituer la genèse des mots. Ce n'est pas seulement la naissance en tant que scénario imaginaire, mais il va créer le mot « merde ». On voit qu'il essaie de créer du mot, de mettre en place du « meurtre de la chose »⁸. La genèse des mots, il la crée. Il est en train d'essayer de créer quelque chose de l'ordre du signifiant, mais il tombe sur du signe, il met en scène du signe. C'est un point qui me semble important parce qu'au niveau des entretiens préliminaires, c'est quelque chose qu'on repère plus facilement avec l'expérience. La perspective n'est pas la même face à un primat du signifiant et face à un primat du signe. Ce n'est pas pareil.

Qu'est-ce que c'est que le signe, au sens lacanien du terme ? Pour le signifiant on disait : « Un signifiant représente un sujet pour un autre signifiant ». Ce qui veut dire que ça glisse, il y a du sujet qui vient parce que vous passez d'un signifiant à l'autre. Le signe, c'est quelque chose « qui vient représenter quelque chose pour quelqu'un » qui va complètement vous représenter. Cet homme est totalement dans le scénario. Quand il se fait déféquer dessus, il est entièrement là pour pouvoir exister, pour faire exister quelque chose de l'ordre des mots.

Le point qu'on rencontre dans la perversion, point de repérage possible, c'est la *question du contrat* – cela sidère Freud qui le retrouve dans « L'homme aux loups »⁹ – au moment où vous offrez à l'autre la possibilité d'un lien. Quel est ce lien dans notre cas ? Je ne sais pas quel lien, quel type de transfert il avait établi. Par rapport à la situation de la cure, je n'ai pas pu repérer la position prise. Je ne peux pas dire que c'était quelque chose de maternel, de paternel ou du grand Autre. C'était une sorte de lieu un peu vide. Et justement le transfert à cet endroit, dans le monde de la perversion, est problématique. Du coup les questions de psychothérapie, de psychanalyse posent des problèmes spécifiques.

Aspects thérapeutiques

Car la psychanalyse travaille sur la part névrotique du sujet, qu'il soit névrosé, psychotique, débile, alcoolique, bipolaire. L'épistémologie, la théorisation repose sur les mécanismes névrotiques. C'est là-dessus que vous allez pouvoir vous appuyer. Qu'il y ait d'autres mécanismes, aucune importance. Ce n'est pas sur les autres mécanismes que vous allez pouvoir vous appuyer pour travailler parce qu'on n'a pas obligatoirement les outils conceptuels. Souvent les psychanalystes, psychiatres, psychologues ne repèrent pas la différence entre un délire et un fantasme et cela peut avoir des conséquences dramatiques.

La psychiatrie a quelque chose de fondamental à amener à la formation analytique. Si alors que

quelqu'un parle de martiens qui débarquent, vous prenez ça pour un fantasme et que vous ne savez pas repérer le délire, vous allez partir dans quelque chose d'absolument inouï. Quand vous n'entendez pas la différence, cela risque de chroniciser le délire ou alors cela pousse vers le passage à l'acte.

Donc concernant la question thérapeutique vue sous l'angle de l'analyse, on est juste capable de mobiliser les choses du côté des mécanismes de la névrose, mais encore faut-il repérer où ils sont. Ce n'est pas seulement un diagnostic, c'est un diagnostic de structure. Il ne s'agit pas juste dire que cet homme est ceci ou cela. C'est en quoi les nosographies sémiologiques actuelles sont trop approximatives. Ces entités larges, telles dépression ou bipolaire, risquent pour les générations à venir de ne plus différencier un chagrin d'amour d'une mélancolie... Donc, pour parler de la thérapeutique vue sous l'angle de l'analyse, il faut faire retour au texte de Lacan « Du traitement possible de la psychose »¹⁰. Il s'agit en réalité du traitement souvent impossible de la psychose. A ceci près que si vous arrivez à travailler du côté du langage, si vous arrivez à travailler du côté du transfert, vous pouvez cheminer. On ne dit pas que c'est perdu pour l'individu, pour le sujet mais encore faut-il que la part de psychose soit repérée. Quant à la fonction paternelle, il faut pouvoir en dire quelque chose. La part thérapeutique vue sous l'angle de l'analyse est souvent à travailler dans le colloque singulier à partir des mécanismes névrotiques. Le recul n'est pas suffisant pour pouvoir travailler sur les autres mécanismes. Dans notre cas on a pu fonctionner avec sa demande et avec quelque chose qui ressemble à des symptômes.

Je me rappelle la phrase qu'il m'a dite la dernière fois qu'il est venu : « Et bien voilà, on a joué le jeu tous les deux ». Effectivement on a joué le jeu, mais il y a eu tout de même un mouvement symbolique qui s'est opéré.

A chacun de voir s'il trouve dans cet article des outils pour lire... l'actualité américaine.

¹ J.-R. Freymann, « À propos d'un scénario pervers », in *Ornicar ?*, n° 24, Lyse distribué par le Seuil, 1981.

² J.-R. Freymann, « Le pervers et la lettre », in *Apertura*, n° 5, Springer-Verlag France, 1991.

³ H. Havelock Ellis, *Etudes de Psychologie Sexuelle I. L'Inversion*, Bibliothèque des Introuvables, 2006.

⁴ H. Havelock Ellis, *Women and Marriage*, Kessinger Pub.

⁵ S. Freud (1905), *Trois essais sur la théorie de la sexualité infantile*, Idées nrf Gallimard, 1962.

⁶ *Op. cit.* note 2.

⁷ N. Kress-Rosen, *Trois figures de la passion*, Hypothèses, Springer-Verlag France, 1993.

⁸ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966.

⁹ S. Freud (1918), « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (L'homme aux loups) », *Cinq psychanalyses*, PUF, 2001.

¹⁰ J. Lacan (1958), « Du traitement possible de la psychose », in *Écrits*, Seuil, 1966.

Un grand merci à Sylvie Lévy qui m'a permis d'établir si rapidement ce texte.

ABORDS DE LA JOUISSANCE

Les trois textes proposés à la lecture dans les pages qui suivent – textes de Denise Guedenet, Sophie L'Huillier et Cécile Iglésias – ont été présentés dans le cadre de la Journée « Abords de la jouissance » organisée par l'association Transversales de Nancy. Cette Journée a été l'occasion pour les auteurs, membres d'un groupe de travail formé autour de la question de la jouissance, de faire le point sur l'avancée de leur réflexion et de proposer des développements et éclairages pointant des aspects singuliers de cette clinique dans leur pratique.

Le principe du plaisir comme limite à la jouissance

Denise Guedenet

Comment orienter ma réflexion sur cette question, à savoir en quoi et comment selon Lacan le principe du plaisir fait limite à la jouissance ?

Le point de départ a été le texte de Freud écrit en 1920 intitulé « Au-delà du principe de plaisir »¹. Je saisis l'occasion d'aborder cet au-delà devant les peintures de Lydie Arickx exposées à la Maison des Jeunes et de la Culture Lillebonne à Nancy et au Centre culturel Malraux à Vandœuvre en juin 2009.

Devant cette œuvre où se mélangent les images que l'on peut avoir des peintures de Bacon ou d'Egon Schiele, se bousculent des sentiments contradictoires : devant des personnages aussi malmenés, torturés, disloqués, on peut ressentir effroi, horreur voire dégoût. Je dis cependant personnages, car au-delà du réel entrevu, de l'imaginaire figuré, le premier choc passé, ce qui est perçu comme corps meurtri, fracassé, à la limite de l'agonie, se transforme en une vision de l'être humain à la fois dans ce qu'il a de plus réel mais aussi dans ce qui fait sa profonde identité. J'ai alors pensé qu'on était là au cœur de *la Chose*, *das Ding*, ce qui est le plus intimement connu par chacun et cependant le plus extérieur, non reconnaissable voire hostile.

Le réel de la matière utilisée par l'artiste donne une densité et une présence aux personnages devant lesquels on ne reste pas indifférent. Sa peinture réveille la douleur et l'effroi, elle convoque la jouissance. Elle nous provoque du côté de l'abject, du réel.

L'art de Lydie Arickx est alors de nous permettre d'y faire face et d'assumer cette part cachée de l'être humain. Il s'agit alors de retrouver ce que Lacan nomme dans son séminaire *L'éthique de la psychanalyse* les coordonnées de plaisir².

Le principe du plaisir est élaboré par Freud à partir des toutes premières sensations et perceptions de

l'enfant. Ce qui est bon il le met en lui, il l'incorpore, ce qui est mauvais est craché au dehors. Dans le texte de 1915 « Pulsions et destins des pulsions »³, il part des excitations pulsionnelles ressenties comme déplaisantes, par exemple la faim, pour développer ce processus d'introjection dans le moi et d'expulsion hors du moi. Auparavant, au stade plus archaïque, il parle de satisfaction auto-érotique. On peut suivre dans ce texte la complexité du développement et de la formation du moi. Le monde extérieur, dit Freud, se décompose en une partie « plaisir » qu'il s'est incorporé, et un reste qui lui est étranger. Le moi a extrait de lui-même une partie intégrante qu'il jette dans le monde extérieur et qu'il ressent comme hostile. Ces motions pulsionnelles orales se rattachent à la fonction du jugement. Dans ce cas il s'agit du jugement d'attribution.

C'est dans l'« Esquisse d'une psychologie scientifique »⁴ que Freud étudie ce qui se met en place autour de ces sensations de tension, d'insatisfaction d'une part et de satisfaction, de plaisir d'autre part, ceci structurant la fonction du jugement.

L'expérience de satisfaction, par exemple dans le cas de la faim, moment où l'enfant crie, ne peut avoir lieu, dit Freud, sans l'intervention d'une personne secourable qu'il nomme *Nebenmensch*. A partir de l'intervention du *Nebenmensch* se développent les complexes perceptifs et le *complexe d'autrui*. L'éveil de la connaissance est dû à la perception d'autrui, dit Freud.

Il est important de comprendre comment le complexe d'autrui se décompose car il est au cœur de la notion de *Chose*, *das Ding*, élaborée par Lacan.

L'objet perçu, dit Freud, est semblable à celui qui perçoit, c'est un être humain. C'est ce semblable

qui a apporté au sujet sa première satisfaction et aussi son premier déplaisir. Il fut pour lui la première puissance.

Le complexe d'autrui se décompose en deux parties :

- L'une qui donne une impression de structure permanente : les complexes perceptifs sont comparables. Par exemple les perceptions visuelles des mouvements de la main qui rappellent au sujet les impressions visuelles que lui ont causé les mouvements de sa propre main. Il en est de même pour le cri. Lorsque l'autre crie, le sujet se souvient de ses propres cris et revit ses propres expériences douloureuses.
- L'autre partie est composée de complexes perceptifs non comparables, par exemple les traits de la personne.

On est à ce moment-là avant le stade du miroir, c'est pourquoi on peut dire que cette partie non comparable du complexe d'autrui est non spéculaire. Ce qui est de l'image de l'Autre se dérobe à toute spécularisation, c'est une altérité irréductible. On peut le considérer comme le représentant de l'Autre réel, primordial.

C'est autour de *das Ding* que s'oriente le monde des désirs du sujet, dit Lacan.

Les premières expériences de satisfaction vont marquer le sujet et il sera à la recherche de cet objet de satisfaction à jamais perdu. C'est ce que développe Freud dans le texte sur la *Verneinung* lorsqu'il parle de l'épreuve de réalité, qui n'est pas de trouver un objet correspondant au représenté dans la perception réelle, mais de le retrouver, de se persuader qu'il est encore présent⁵. On reconnaît, dit Freud, « que se soient perdus des objets qui avaient autrefois procuré une réelle satisfaction ». Cette *première jouissance*, le sujet va la rechercher sans jamais retrouver l'objet qui la lui a procurée.

Freud définit le principe du plaisir comme la *tendance de l'appareil psychique à maintenir à un niveau aussi bas que possible les excitations qu'il contient*. Mais il s'aperçoit que le fonctionnement psychique ne peut être compris uniquement par ce principe. Certaines forces et circonstances s'y opposent, en particulier ce qu'il nommera la *compulsion de répétition*, cette tendance irrésistible à la répétition qui, dit-il, apparaît plus élémentaire, plus impulsive que le principe du plaisir, et qui peut présenter un caractère démoniaque.

Il va étudier les conditions dans lesquelles se manifeste la tendance à la répétition en partant de ce qu'il a observé dans le jeu des enfants, plus particulièrement dans le jeu de la bobine chez son petit-fils, pour arriver à ce qu'il va nommer *l'au-delà du principe du plaisir* : la compulsion de

répétition, les rêves dans la névrose traumatique, la réaction thérapeutique négative, le sentiment inconscient de culpabilité.

Il aboutit au dualisme des instincts, instinct de vie, instinct de mort. L'instinct de mort a pour fonction de ramener tout ce qui est doué de vie organique à l'état inanimé tandis que le but poursuivi par Eros, l'instinct de vie, consiste à compliquer la vie, à la conserver. C'est dans le texte « La théorie des pulsions », dans *l'Abrégé de psychanalyse*, que Freud dit n'admettre l'existence que de deux pulsions fondamentales : Eros dont le but est de conserver, c'est la liaison ; l'autre pulsion dont le but est de détruire est la pulsion de mort⁶.

Pour Freud, la pulsion de mort est cette pente vers le Nirvana, le retour vers l'inanimé. Elle travaille en silence, elle accomplit une œuvre souterraine qui passe inaperçue. Ces deux pulsions sont présentes simultanément, elles se combinent et se mélangent.

Freud termine son article sur l'« Au-delà du principe du plaisir » en posant le paradoxe qu'il contient⁷. Les pulsions de vie sont source de tensions permanentes incessantes. Le principe de plaisir qui a pour fonction de ramener à un état de tension aussi faible que possible serait alors au service des pulsions de mort qui travaillent en silence, et dont le but est précisément le retour à l'inanimé. C'est ce paradoxe que le concept de jouissance permet de traiter.

Dans le séminaire *L'envers de la psychanalyse*, Lacan reprend la définition de Freud⁸. Le principe de plaisir n'est rien moins que le principe de moindre tension, de la tension minimale à maintenir pour que la vie subsiste. Pour Lacan, c'est la première jouissance à jamais perdue qui motive la répétition. Dans cette répétition se produit quelque chose qui est perte, déperdition de jouissance. C'est là que prend origine la fonction de l'objet perdu, l'objet *a*. Puisque cette jouissance première ne saurait être retrouvée et qu'elle est interdite, on aura accès à la jouissance phallique par l'intermédiaire des pulsions partielles et du signifiant.

L'interdit de l'inceste va être ce qui est le fondement de la loi qui règle la distance à la Chose. Lacan écrit dans le séminaire *L'éthique* : « C'est dans la mesure même où la fonction du principe de plaisir est de faire que l'homme cherche toujours ce qu'il doit retrouver mais qu'il ne saurait atteindre, c'est là que gît l'essentiel, ce rapport qui s'appelle la loi de l'interdit de l'inceste. La mère, l'objet de l'inceste est un bien interdit, il n'y a pas de souverain bien »⁹.

Nous avons vu tout à l'heure que Freud a parlé de l'intrication des pulsions. Il parle du principe de

plaisir comme gardien de la vie. On peut alors penser que ce principe est l'expression de l'association-opposition entre les pulsions sexuelles, pulsions de vie et la pulsion de mort. La pulsion de vie, d'unification nommée Eros, se repère dans ce que Freud a nommé la *Bejahung*, à savoir l'affirmation primordiale, l'introduction première au symbolique, le temps premier de l'incorporation, du *jugement d'attribution*. Le second terme, la pulsion de mort, est repérable dans le temps du rejet, de l'expulsion, *Ausstoßung*, sur lequel s'articulera la *Verneinung*, la dénégation, temps du jugement *d'existence*. Tout ceci nécessiterait d'être développé beaucoup plus en détail.

Retenons pour illustrer l'intrication pulsionnelle, l'incorporation signifiante, qui est de dire oui au signifiant, et qui ne va pas sans le rejet de l'Autre de la jouissance l'*Ausstoßung*, le refoulement, et sa levée partielle par la dénégation. La *Verneinung* qui comporte le symbole de la négation, présuppose l'existence de ce qu'elle nie pour pouvoir le nier. Freud constate que le matériel refoulé commence habituellement par passer au niveau conscient à la faveur d'une négation : « A cela je n'ai jamais pensé. » C'est le refus d'une idée qui vient d'émerger, dit Freud. C'est une levée du refoulement mais ce n'est pas une acceptation du refoulé. La fonction intellectuelle se sépare du processus affectif.

Ceci nous permet de dire que la dénégation, la *Verneinung* qui engendre le symbole de la négation, traduit l'intervention de la pulsion de mort dans la première symbolisation.

On peut également étudier cette manifestation de la pulsion de mort dans le jeu de la bobine, ce qui est appelé le *Fort-Da*. Dans cette observation il y a bien sûr ce temps de maîtrise du déplaisir occasionné par le départ de la mère et de la satisfaction liée à cette maîtrise.

Lacan étudie plus particulièrement le temps de la séparation. Dans le séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, il nous dit qu'en jetant loin de lui la bobine qui lui est reliée par un fil, l'enfant se sépare d'une partie de lui-même. Le départ de la mère crée une béance qui permet à l'enfant de se séparer d'une partie de lui-même. L'introduction signifiante *Fort* signifiant l'absence est une symbolisation¹⁰.

Safouan dit que dans ce jeu on assiste à l'introduction de la mort dans la vie. Ce n'est rien d'autre, dit-il, que « l'effet majeur de la prise du sujet dans le constituant de la chaîne signifiante ». Il parle du « meurtre originaire de la Chose ». La nomination fait subsister l'objet spatialement absent.

Il y a dans le *Fort-Da* autre chose que la satisfaction de la maîtrise du déplaisir. Il y a un plaisir lié à l'accession au registre du signifiant. La pulsion de mort se combine aux pulsions de vie.

Le principe de plaisir a une fonction de limite, de seuil minimal de tension à maintenir, pour que la tendance mortifère vers le retour à la mère ne se produise pas. Il nécessite l'intrication des pulsions. La désintrication des pulsions est facteur de pathologie, et à son terme elle mène à la mort.

Pour évoquer ce risque je vais relater rapidement les propos tenus par une femme, âgée d'une cinquantaine d'années venue consulter après une tentative de suicide, propos qui illustrent ce qu'il en est de cette tendance au retour vers l'inanimé. Après un week-end où elle avait eu une véritable crise de désespoir, ayant le sentiment que tout le monde lui tournait le dos, en particulier son mari, elle s'était sentie, a-t-elle dit « nulle de partout ». C'est alors qu'elle s'était sentie dédoublée, n'éprouvant plus aucun sentiment pour personne, en proie à un calcul froid, et qu'elle avait agi. Ceci illustre le dépassement du seuil minimal et montre ce qu'il advient du sujet ainsi livré à la jouissance mortifère.

On peut voir également une illustration de ce processus dans le film de Sean Penn *Into the Wild* dans lequel un jeune homme efface, annule son identité dans une progression de désintrication pulsionnelle le menant à la mort.

Pendant son adolescence un secret de famille lui est révélé. Il apprend qu'au moment où ses parents se sont rencontrés, son père était déjà marié et qu'il avait un fils de cette première union dont on ne lui a jamais parlé. Sa mère était complice de ce qu'il ressent comme une tromperie. Son père a abandonné cet autre fils et il va alors se vivre comme un imposteur. La relation à ses parents va se détériorer, et ses examens terminés, il décide de partir vers ce qu'il appelle sa vérité. Il veut combattre ce qu'il nomme l'affreux imposteur qui est en lui. Il déchire la photo de ses parents, sa carte d'identité et il part en errance. Il change de nom, se nomme Alexander Supertramp, le vagabond. Il efface ses traces au fur et à mesure de son périple et décide de partir au cœur de l'Alaska et d'y vivre et survivre uniquement par ses propres moyens.

Il est dit dans le film par la narratrice qui est sa sœur : « Le cours de sa vie s'inversa et coula vers sa source. » On perçoit bien à ce moment le retour vers le néant.

Après avoir vécu dans la nature sauvage, survécu le plus longtemps possible avec les ressources trouvées dans cet environnement, il meurt

d'empoisonnement après avoir absorbé une plante vénéneuse. Là encore ce qui aurait pu le raccrocher à l'existence a été défaillant. Il a comparé la plante cueillie à l'image de celle du livre et la non-lecture du texte lui a été fatale. Bien qu'identique dans la forme à celle du livre, la plante était différente dans sa composition et mortelle. Avant de mourir il écrit dans son journal qu'il faut appeler chaque chose par son vrai nom et il signe de sa véritable identité réassumée au moment ultime : Christopher Johnson MacCandles.

Le principe de plaisir apparaît bien comme le lieu de l'intrication pulsionnelle. Il est à l'intersection des pulsions de mort et des pulsions de vie. D'une part il fait limite au principe de nirvana qui vise à la réduction ou à la suppression des tensions, d'autre part il introduit le sujet au principe de réalité où il va rencontrer la castration donnant accès à la jouissance récupérée.

¹ Sigmund Freud (1920), « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, Payot.

² Jacques Lacan (1959-1960), *L'Éthique de la psychanalyse*, Livre VII, Seuil.

³ Sigmund Freud (1915), « Pulsions et destins des pulsions », in *Métapsychologie*, Idées, Gallimard.

⁴ Sigmund Freud (1895), « Esquisse d'une psychologie scientifique », in *Naissance de la psychanalyse*, PUF.

⁵ Sigmund Freud (1925), « La négation », in *Résultats, idées, problèmes*, tome 2.

⁶ Sigmund Freud (1938), *Abrégé de psychanalyse*, PUF, Paris.

⁷ *Op. cit.* note 1.

⁸ Jacques Lacan (1969-1970), *L'envers de la psychanalyse*, Seuil, Paris.

⁹ *Op. Cit.* note 2.

¹⁰ Jacques Lacan (1964), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris.

Jouissance et événements de corps

Sophie L'Huillier

Le concept de jouissance n'est pas un concept facile à appréhender. Il est incontournable et central dans la théorie psychanalytique. C'est pourquoi je vais tenter dans un premier temps de le définir, en retraçant historiquement son apparition dans la théorie de Freud d'une part (même s'il n'a jamais utilisé à proprement parlé ce terme), et d'autre part dans la théorie lacanienne ; Lacan qui l'a mis au jour et l'a, de ce fait, travaillé et fait évoluer. Ceci m'amènera à aborder plus précisément la question du corps et ce que l'on appelle événement de corps en l'illustrant d'un cas clinique.

A mon sens ce concept est incontournable, d'autant plus lorsque l'on rencontre quotidiennement des patients ; et ce qui me paraît important dans une première rencontre c'est de pouvoir mesurer, entendre le part de jouissance que peut exprimer un sujet. Lors du premier entretien, il s'agit d'attraper la jouissance du sujet ou, en tout cas, de la repérer car pour la suite du suivi il me semble que c'est un repère primordial.

Comme le rappelle Lacan lors de son intervention au Collège de Médecine de la Salpêtrière en 1966 : « Quand le malade est envoyé au médecin ou quand il l'aborde, ne dites pas qu'il en attend purement et simplement une guérison. Il met le médecin à l'épreuve de le sortir de sa condition de malade ce qui est tout à fait différent, car ceci peut impliquer qu'il est tout à fait attaché à l'idée de la conserver. Il vient parfois nous demander de l'authentifier comme malade, dans bien d'autres cas, de la façon la plus manifeste, vous demander de le préserver dans sa maladie, de le traiter de la façon qui lui convient à lui, celle qui lui permettra de continuer d'être un malade bien installé dans sa maladie »¹. Lacan, à cette occasion, nous dit qu'il y a deux repères essentiels : premièrement la demande du malade et deuxièmement la jouissance du corps.

Ce concept de jouissance, comme je le disais en introduction, n'a jamais été utilisé comme tel par Freud. Mais indépendamment des vocables utilisés, nous pouvons rappeler certains moments importants où Freud a accordé une attention toute spéciale dans la clinique à ce que l'on appelle aujourd'hui jouissance. Il y a bien sûr l'expression voluptueuse que remarque Freud lorsque l'Homme aux rats lui fit le récit de la torture ; le plaisir intense, méconnu du patient, au moment où fut atteint le comble de l'horreur évoquée dans son récit ; ou bien Freud observant la jubilation de son petit-fils en train de jouer avec la désormais célèbre bobine, alternant la présence/absence de sa mère ; et enfin la jouissance voluptueuse, infinie du Président Schreber devant le

miroir constatant la lente transformation de son corps en corps de femme.

Lacan, lui, consacre une place importante à ce concept clef dès 1958. C'est le 5 mars 1958 que la jouissance est exposée comme un concept. Il l'utilise dans le séminaire consacré aux *Formations de l'inconscient*².

La jouissance renvoie à la notion d'usufruit en droit. On parle de jouissance en tant qu'objet d'appropriation. S'approprier quelque chose c'est exproprier à autrui. Une chose n'est à moi qu'autant qu'il existe des autres pour lesquels le « mien » est « autrui ». Pour jouir de quelque chose, il faut que l'autre renonce à ses prétentions sur cet objet. On ne peut jouir que de ce que l'on possède pleinement.

En bref, la jouissance est un concept que Lacan empreinte au droit. Il le formalise comme opposé au désir. Là où le désir est objectif, universel et construit sur la loi symbolique et le mythe d'Œdipe, la jouissance est subjective, particulière et hors la loi. Le corps jouit alors que le désir passe par la régulation du signifiant et de la Loi. Plus largement, l'appareil psychique est donc régi par deux principes qui sont la jouissance et le désir. Le désir répond à la Loi, au classique principe de plaisir, régulateur, homéostatique. La jouissance est au-delà du principe de plaisir, passant par le corps, orientant un retour d'excitations indomptables, de cette force qui déséquilibre. Là où la jouissance répond sur un fonctionnement dépendant de la pulsion de mort, le désir s'évertue à dépendre d'une pulsion de vie. Dans la jouissance, le sujet recherche la béatitude, alors que dans le désir, il recherche le bonheur. La jouissance devient le représentant de l'Un, dans une position à la recherche du noyau obscur de l'être où la parole n'est plus. La métaphore de la jouissance ne peut être abordée qu'à partir de sa propre perte. C'est lorsque la Loi vient séparer le sujet de la jouissance de la mère, qu'il y a une entrée ordonnant le désir, par le biais de l'amour du substitut œdipien. L'opposition fondamentale entre la jouissance et le désir dépend du complexe de castration. Le désir dépend du principe de plaisir, bien sûr, mais aussi de la Loi symbolique et de la castration.

La jouissance vient satisfaire la pulsion, mais elle exige une satisfaction sans délai, par tous les moyens, complètement indépendante de l'objet, sans objet prédéterminé. Elle peut être aussi égale à l'énergie du désir associée à la pulsion de mort. La jouissance va toujours au-delà du principe de plaisir parfois jusqu'à la mort. C'est pris du côté de la voracité, du toujours plus (comme une sorte d'impératif « Jouis ! », qui a quelque chose de

surmoïque, car le surmoi n'est pas unique mais double : d'un côté la contrainte, la maîtrise, et de l'autre la volonté de jouissance. Et il y a excès de jouissance d'autant plus que les contraintes sont fortes).

Nous distinguons trois types de jouissance : la jouissance de l'être, la jouissance de l'Autre et la jouissance phallique.

La jouissance est d'abord mythique, c'est ce que l'on appelle *jouissance de l'être*. Cette jouissance, c'est ce qu'il y a au commencement du psychisme. On ne sait rien de cette jouissance puisqu'elle reste en dehors de la scène du langage. On ne sait d'elle qu'une chose : c'est qu'elle est perdue pour le sujet désirant. Cette jouissance, c'est « *das Ding* », la Chose oubliée. Chez le sujet il n'en reste rien, seulement la désespérance de son absence. La jouissance de l'être est ineffable, au-delà du symbolique, attribution imaginaire ; Lacan la nomme aussi jouissance de l'Autre, d'un Autre ravageur qui réapparaît dans le Réel à cause du défaut d'inscription du Nom-du-Père (la forclusion). En résumé, la jouissance de l'être est donc perdue par la castration, mythique, liée à la Chose, antérieure à la signification phallique, appréciable dans certaines formes de psychose. C'est une jouissance corporelle, hors langage.

Lacan introduit dans un second temps le concept de jouissance à l'intérieur de sa théorie de la différence des sexes, en distinguant alors jouissance phallique et jouissance féminine, et en présupposant, d'une part, que le désir, chez l'être humain, est constitué par sa relation avec les mots, et d'autre part, qu'« il n'y a pas de rapport sexuel », c'est-à-dire que le sujet dans l'acte sexuel ne rencontre ni l'objet de son désir que l'autre lui paraît représenter, ni la complétude qu'il escompte d'une telle expérience.

Nestor Braunstein, dans son livre *La jouissance, un concept lacanien*³, parle de *jouissance de l'Autre* sexe, qui est autre par rapport au phallus, c'est-à-dire du féminin. Jouissance corporelle elle aussi, qui ne se perd pas par la castration mais qui en émerge au-delà, effet du passage par le langage mais en dehors de lui, ineffable et inexplicable qui est la jouissance féminine. La position de la femme dans le champ de la sexualité consiste dans le fait qu'elle n'est pas-toute assujettie à la logique phallique du complexe de castration et qu'elle excède dans cette mesure, une telle détermination. Cet excès, qui n'est pas simplement complémentaire de la jouissance masculine, constitue, en regard de celle-ci, un « supplément », mais en entraînant, chez la femme, une forme particulière de division (entre la « jouissance phallique » et « l'Autre jouissance », cette jouissance qu'elle n'est pas toute, c'est-à-dire qui la fait quelque peu absente d'elle-même, absente en tant que sujet). Ainsi le hiatus entre les sexes peut-il être défini de la façon suivante : « Comme tel, (la jouissance) est vouée à ces différentes formes

d'échec que constituent la castration pour la jouissance masculine, la division pour ce qu'il en est de la jouissance féminine »⁴. Mais la jouissance supplémentaire propre aux femmes, (dont elles ne peuvent ni ne savent rien dire et qu'éprouvent particulièrement celles d'entre elles qui sont des mystiques), se vit comme jouissance de l'Autre et, précisément, du manque dans l'Autre (Séminaire *Encore*⁵).

La jouissance phallique, quant à elle, jouissance liée à la parole, effet de la castration qui attend et qui se consomme dans tout parlêtre (qui est un être de parole et un être de jouissance), sémiotique, hors corps. Elle s'appareille au langage par une identification au phallus. La jouissance phallique demande d'être un sujet de parole, sortie de la jouissance corporelle. C'est la parole qui vient donner corps à la jouissance phallique, dans un corps de discours. Elle s'inscrit dans l'articulation du Réel (de ce qui reste de la Chose une fois que le désir s'est déplacé) avec le Symbolique, ce qui peut s'arranger grâce à la parolisation de la jouissance que le signifiant convoque. Entre un Autre et l'autre où doit s'inscrire le sujet. La jouissance phallique qui se trouve soumise à la faille de la castration et qui, de ce fait, est marquée irréductiblement par le manque et non par la plénitude que connote habituellement ce terme.

Au début de son enseignement, Lacan nous dit que le signifiant exclut la jouissance, la jouissance est exclue par le signifiant. Pour le dire simplement lorsque l'on parle on perd de la jouissance. A la fin de son enseignement vers 1972/1973, Lacan opère un renversement et nous dit qu'à chaque fois que le signifiant surgit, il y a irruption de jouissance. La jouissance c'est le signifiant. Le signifiant est là pour traduire la jouissance en mots au prix d'une perte de jouissance.

Lacan nous livre en 1966, toujours lors de Table Ronde au Collège de Médecine de la Salpêtrière, une définition de la jouissance, ce qui l'amènera à aborder plus précisément la question du corps. « Ce que j'appelle jouissance au sens où le corps s'éprouve, est toujours de l'ordre de la tension, du forçage, de la dépense, voire de l'exploit. Il y a incontestablement jouissance au niveau où commence à apparaître la douleur, et nous savons que c'est seulement à ce niveau que peut s'éprouver toute une dimension de l'organisme qui autrement reste voilée »⁶.

Le corps n'est jamais une donnée d'emblée, évidente. Le corps on l'a comme on a un bien, une propriété, un objet que l'on traite bien ou mal, que l'on dédaigne, que l'on délaisse ou que l'on bichonne. Ce corps et les soins qu'on lui apporte dénotent l'inconscient associé. Il est important d'observer ce que les patients font et surtout disent de leur corps.

Dans « Radiophonie », Lacan nous dit : « Le langage est comme la pluie qui tombe sur le corps, sur une surface chaude et il y a une sorte de vapeur qui se dégage et qui reste sur le corps (c'est la jouissance) »⁷. Le langage donne un corps, et ce corps se construit avec le Symbolique. On n'habite son corps que si on peut en parler. Par exemple l'hystérique parle avec son corps. Le sujet hystérique a tellement incorporé de signifiants, les a pris à bras le corps qu'elle parle avec son corps. Par contre dans certaines psychoses, il y a absence d'affect. Le corps n'a pas reçu le fouet du signifiant.

Il faut plusieurs conditions pour que le corps puisse se constituer : le Symbolique, l'Imaginaire et le manque. Au début, le corps c'est l'image du corps mais cet habillage ne peut se faire que si le Symbolique intervient. C'est au moment du stade du miroir que l'assomption du corps propre se fait avec le Symbolique. Dans le stade du miroir, la construction de l'image du corps se fait par rapport au corps de l'autre. Un point symbolique auquel l'enfant va pouvoir se référer pour pouvoir constituer son image dans le miroir. Au moment où l'enfant se voit dans le miroir et jubile, il se retourne vers l'adulte qui est là et cherche son assentiment : « C'est bien toi ».

La construction d'une image se construit sur un manque. Cette image vient tamponner, boucher le manque qui est au départ, le manque produit par la castration. Il faut que quelque chose intervienne pour produire une soustraction, une perte de jouissance. La fonction de l'image du corps est alors de voiler l'image de la castration. La fonction séparatrice de l'action paternelle a un effet sur le corps. Ça permet d'extraire, de soustraire, de vider le trop plein de libido qui est dans le corps. Si cette intervention n'a pas lieu, le corps est trop rempli de jouissance. La pulsion tournant autour des objets perdus, il faut qu'il y ait cet effet de soustraction de jouissance. Un exemple d'excès de jouissance : entendre des voix.

Le corps est découpé par le signifiant. Les mots font autre chose que démontrer, ils percent, émeuvent, bouleversent, s'inscrivent et sont inoubliables. Car les mots sont liés à la substance de la jouissance.

La jouissance est une satisfaction qui ne se confond pas avec le plaisir. C'est la conjonction de la satisfaction avec le déplaisir. La jouissance est donc ce qui vient perturber, faire trace dans le corps. Ce qui fait qu'il y a du trop ou trop peu ou pas à sa place, ce qui permet au sujet humain d'avoir un ou des symptômes auxquels il ne peut pas plus s'identifier qu'à son corps. « Le corps fout le camp à tout instant » nous dit Lacan. Et ce n'est pas réservé à la psychose. On passe son temps à s'en arranger de son corps et de maintenir une sorte de silence (ceci renvoie à la définition de la santé qui est le silence des organes).

Un corps sert à construire du sujet. Le corps c'est l'Autre. Le corps sert à ce que du sujet émerge avec ce corollaire qui est fondamental c'est la fonction d'altérité du corps et son devenir ne peut être saisi comme tel.

« *Wo es war, soll ich werden.* » Freud nous aurait dit, le Ça doit faire place au Moi. Lacan l'a écrit : « Là où S était je doit advenir ». Il l'a écrit avec un S majuscule, c'est le S non barré, monolithique, le sujet d'avant la division et « Je » dans le sens le sujet barré. Et « doit » à la troisième personne du singulier car « je » advient comme un autre lui-même.

Il y a événement de corps lorsque ce silence est troublé. La douleur donne une existence à un point du corps qui jusque-là était voilé. Ce n'est pas tant la ré-accentuation de l'organe mais plutôt le corps qui réapparaît, le corps comme Autre. Il y a des occasions où l'altérité radicale que représente le corps réapparaît et la fonction du corps se marque à nouveau. Sur le plan subjectif le corps n'appartient pas au sujet, il lui échappe.

Un événement de corps est quelque chose qui vient interroger le sujet. Toute somatisation n'est pas forcément un événement de corps. Cela provoque un remaniement psychique. L'événement de corps provoque le discours, mais il faut qu'il y ait discours pour qu'il y ait événement de corps.

Cas clinique

« Un jeune homme bien comme il faut. » Il s'agit d'un jeune homme d'environ 25 ans, que je nommerai Sébastien. Je le rencontre la première fois à la demande de l'équipe médicale qui le soigne lors de sa rééducation. Il vient en consultation au Centre médico-psychologique où j'interviens. L'équipe médicale s'interroge sur son apparent manque de réaction par rapport au geste qu'il a effectué. En effet, Sébastien s'est tiré une flèche d'arbalète dans le crâne, flèche qui a traversé son crâne d'une tempe à l'autre. Il a été hospitalisé en neurochirurgie afin d'extraire cette flèche, a été quelques jours dans le coma, et ensuite pris en charge dans un centre spécialisé rééducatif. Il ne présente aucune conséquence neurologique, la flèche a frôlé son nerf optique, sans conséquence pour son acuité visuelle. Il se plaint juste d'une grande fatigue et de maux de tête.

Lors de cette première rencontre, Sébastien est comme hébété, sidéré. Il semble être un peu perdu par rapport à tout le dispositif de soins déployé autour de lui. Il pense que cet entretien va donner lieu à des tests ou un bilan (il a déjà rencontré une psychologue qui lui a fait passer des tests neurologiques). Je lui propose de parler. Il dit avoir fait une tentative de suicide avec une arbalète. Il dit ne pas vouloir repenser à cette tentative de suicide. Mais il fait le lien direct entre cet événement et sa consommation de drogue. Il parle d'« accou-

tumance » dont il n'arrivait pas à se « défaire ». Pour lui le lien est clair. Il a commencé à se droguer à l'héroïne lorsqu'il a rencontré sa première petite amie, une jeune femme toxicomane, qu'il décrit comme instable psychologiquement ayant été hospitalisée plusieurs fois en psychiatrie. Leur relation a duré quatre ans, ils vivaient ensemble, c'est lui qui a rompu et est retourné vivre chez ses parents.

Ce qui me frappe au cours de ce premier entretien, c'est qu'aucun affect ne transparait dans son discours ou son attitude. Il est très cartésien et logique. Il répond volontiers aux questions. Il parle facilement de son parcours professionnel. Il a d'abord travaillé dans un domaine technique, ce qui lui déplaisait mais était en rapport avec sa formation initiale. Puis il s'est orienté vers le monde éducatif, se dit très content de son travail actuel.

Il dit avoir eu une enfance heureuse (« peut-être qu'on garde que les bons souvenirs » précise-t-il) et fait état d'une bonne ambiance familiale. Il a un frère de deux ans son aîné. Il dit que depuis son geste son frère s'est rapproché de lui, qu'ils ont plus de dialogues.

Je termine l'entretien en lui proposant que l'on puisse se revoir. Il ne sait que répondre, je lui dis alors d'y réfléchir et de reprendre contact s'il le souhaite (sachant qu'il a un rendez-vous avec un médecin de notre structure une quinzaine de jours plus tard). Il sort du bureau et revient quelques minutes plus tard en me disant qu'il souhaite un rendez-vous. Alors je comprends que ce sont ses parents, présents en salle d'attente, qui lui ont intimé l'ordre de reprendre rendez-vous. Déjà nous pouvons constater que Sébastien n'est pas demandeur du suivi mais il répond à la demande des médecins et surtout de son entourage.

Sébastien est pressé de retravailler et de reprendre une vie normale, il se sent en arrêt dans sa vie. Il est certain que cet événement a marqué un point d'arrêt pour lui.

Je propose à Sébastien des entretiens tous les quinze jours, je reste prudente, et observe comment il va s'inscrire ou non dans ces entretiens. Il est régulier et ponctuel à ses rendez-vous. Il s'empare facilement de la parole mais ce geste qu'il a effectué ne vient pas faire question chez lui, et je me permets alors de le questionner plus avant sur ce geste, son histoire, je fais des liens dans son discours et par rapport à son histoire.

En étudiant son dossier, je remarque un élément d'importance : son grand-père paternel s'est suicidé (par revolver). Je lui demande alors si quelqu'un dans sa famille a déjà tenté de se suicider. Dans un premier temps il me répond que non, puis me dit : « Ah si, mon grand-père s'est suicidé. » D'ailleurs il remarque qu'il porte le même nom et le même prénom que lui. Il relève ceci toujours sans affect et

sans approfondir. Je lui demande ce qu'il sait de ce grand-père. Il était directeur d'école dans le sud de la France, il s'est suicidé lorsque son père était jeune ; il ne l'a pas connu. Sa grand-mère, à la suite de cela, est revenue vivre dans la région.

Par rapport à la drogue, il dit que tout allait bien dans sa vie sauf son problème de drogue (héroïne consommée quotidiennement). Il cherchait un moyen de s'en « débarrasser ». Il est allé voir un médecin généraliste qui lui a prescrit un substitut à l'héroïne dans le but de le sevrer. Mais cela s'est avéré pour Sébastien un échec. Il n'a jamais parlé à personne d'autre de cette dépendance. Il y avait un impossible à en parler à ses parents ou sa nouvelle amie. Et d'ailleurs une échéance l'effrayait : s'installer avec elle dans les mois à venir. Là il est sûr qu'il n'aurait pas pu lui cacher sa consommation de drogue, il se sentait dos au mur.

Pourquoi ne pas en parler avec elle ? Lorsqu'il l'a rencontrée, il sortait avec des amis et ses soirées étaient consacrées à boire beaucoup (beaucoup plus que les autres semble-t-il) et fumer du cannabis. Sa copine lui a demandé de choisir entre elle et ses soirées. Il a alors décidé de ne plus voir ses amis. Il s'est tourné vers son amie et ses parents à elle chez lesquels il passait la plupart de ses week-ends. Il décrit une complicité avec le père de sa copine. Suite à son geste, sa copine a décidé de le quitter. Il me l'annonce en souriant (je me pose la question d'une discordance de ses affects), et dit avoir du mal à réaliser. A chaque fois qu'il en parlera, il le fera sans tristesse, ni dépit, ni colère, comprenant bien (trop bien ?) pourquoi sa copine a voulu rompre.

Lorsqu'il parle de ses parents, il décrit une mère anxieuse, lui demandant des réponses par rapport à son geste. Il parle de son père et de sa relation père/fils comme quasiment inexistante. Un père souvent absent lorsqu'il était enfant, et quasiment pas de dialogues avec lui. Un père qui tourne les talons et quitte la pièce lorsque sa tentative de suicide est évoquée par sa mère (on peut se demander à quoi renvoie cette tentative de suicide chez le père de Sébastien, où plutôt dans quel état affectif cela peut-il le plonger).

A noter que les parents de Sébastien ont été reçus par le médecin du C.M.P. Ils étaient très choqués et inquiets par rapport au geste de leur fils mais disaient aussi avoir retrouvé leur fils tel qu'il était. Ceci nous a posé question par rapport à l'expression de ses sentiments et le retentissement de son acte dans le quotidien.

En ce qui concerne cette « tentative de suicide », je ne pense pas que nous puissions la nommer ainsi, car Sébastien, même si au cours des premiers entretiens, utilise ce vocable, il ne se l'approprie pas. J'entends que ce sont les mots de ses proches qu'il utilise sans que cela fasse sens pour lui.

Il me dira qu'il a d'abord cherché à acheter une arme à feu chez un armurier (ici on pense inévitablement à son grand-père) mais n'ayant pas de permis de port d'arme, cela n'a pas été possible. Il a alors pensé à s'inscrire dans un club de tir mais pour cela il allait recevoir la licence chez ses parents, qui auraient vu le courrier et lui auraient posé des questions. Il a alors abandonné cette idée. Une semaine avant de faire ce geste il est allé acheter une arbalète dans un magasin de sport. Pourquoi une arbalète ? Sébastien n'est pas archer, ne l'a jamais été. Il ne sait pas le pourquoi du choix de cette arme, il ne m'en dira rien ou plutôt il ne peut rien m'en dire.

Le jour où il est passé à l'acte, ses parents étaient absents, ils ne devaient rentrer que le lendemain. Ils sont finalement rentrés plus tôt et ont découvert leur fils inanimé dans sa chambre. Sébastien me fait remarquer que la dernière personne qu'il a vue est sa grand-mère (l'épouse de son grand-père suicidé).

Et puis un jour, Sébastien va parler de cet événement avec des mots à lui. Il utilise le terme d'« accident », avec une ambivalence certaine. Ce n'était pas un appel au secours, il voulait en finir avec la vie, mais il aime aussi la vie. Surtout il voulait se « débarrasser de sa dépendance », et il ajoute « c'est comme s'il n'était rien arrivé ». Et il remarque avec étonnement qu'il ne se drogue plus, qu'il a certainement été sevré lors de son hospitalisation en neurochirurgie (il a reçu beaucoup d'antalgiques). Il confie que lorsqu'il s'est réveillé à l'hôpital et que ses parents étaient présents, la première chose à laquelle il a pensé c'était qu'en rentrant chez lui il retrouverait le substitut à l'héroïne caché dans sa chambre. Mais à sa sortie d'hôpital il a surtout retrouvé sa chambre totalement transformée (par ses parents) et n'a évidemment pas retrouvé sa drogue.

Quelques mois après ce passage à l'acte, Sébastien remarque qu'il a une conséquence physique de son geste. Il a perdu le sens de l'odorat. Cela l'embête un peu mais c'est un moindre mal, il aurait pu perdre la vue, remarque-t-il (la vie aussi mais il ne le dit pas). A savoir que Sébastien sniffait l'héroïne. Il n'a pas de cicatrices, ni marque quelconque au niveau du crâne.

Au cours des entretiens, il vient livrer quelque chose qui me semble être de l'ordre de l'angoisse : que va-t-il bien pouvoir dire aux autres par rapport à ce qu'il a fait ? Que ce soient ses collègues ou ses amis. Finalement il a repris le travail, cela s'est bien passé, ses collègues ne lui ont pas posé de questions embarrassantes. Mais peu importe, cette question le taraude encore et ne le lâche pas.

Il ne reprendra pas contact avec ses amis, ayant peur de se trouver en difficulté face à eux, mais il se le reproche quasiment à chaque entretien. C'est socialement normal d'avoir des amis. Finalement il me dira n'avoir pas envie de les voir.

Tout ceci vient poser plusieurs questions. Sébastien qui a le souci de beaucoup cacher, dissimuler des choses

importantes à ses proches, a-t-il peur d'être pris dans la jouissance de l'Autre, d'être en quelque sorte comme sans défense face à la jouissance de l'Autre ? Cela pose la question du désir de l'Autre, qui semble poser une énigme insoutenable pour Sébastien. On le sait, le désir du premier grand Autre, par exemple la mère, apparaît comme une inconnue, une énigme : « Son désir est au-delà et en deçà de ce qu'elle dit », note Lacan. C'est en ce point que se constitue le désir du sujet. A partir de cette révélation du manque dans l'Autre, un signifiant est exclu, un non-savoir apparaît. C'est là ce que l'on appelle le refoulement originaire qui représente finalement comme la « clef de voûte » (cf. C. Conté in *Lettres de l'Ecole Freudienne*) des trajets pulsionnels. Ici s'accomplit le véritable nouage des mouvements du corps à une chaîne signifiante. Ou encore dit autrement : l'enfant ne peut plus être tout pour la mère, de l'être il passe à l'avoir. Il s'interroge sur son manque et son désir à elle, il peut prendre sa place dans le rapport à cette inconnue. Et rappelons que ce qui symbolise le manque dans l'Autre c'est le phallus. Dans ces conditions, le corps se trouve placé dans l'articulation des signifiants sous une médiation phallique.

Dans ce cas clinique, on voit que Sébastien ne présente pas ou peu d'affect, comme si le corps n'avait pas reçu le fouet du signifiant. Est-ce que le fait pour Sébastien de se trouver, se transpercer de part en part est une tentative d'une marque symbolique, mais dans le réel de son corps ? A-t-il voulu atteindre par le réel quelque chose de la castration ? D'où cette sorte d'automutilation ?

« L'indétermination en laquelle se suspend le sujet dès lors qu'il a recours à l'opération du pharmakon, lui épargne un questionnement douloureux sur sa propre position et son propre manque », explique Sylvie Le Poulchet dans son livre *Toxicomanies et psychanalyse*⁸. Si Sébastien n'a pas pu s'identifier à ce que l'Autre n'a pas, alors il ne peut pas plus s'identifier à ce qu'il a. On est dans la psychose. C'est un point de jouissance singulière, non symbolisable. Dans la psychose c'est imposer la division de cet Autre dans l'acte. C'est imposer le manque dans l'Autre dans le réel.

Par rapport à la drogue, je conçois ici une forme particulière d'appel à la jouissance lorsque le sujet ne peut s'engendrer à travers les signifiants délivrés par un Autre manquant. A cet endroit, le désir du sujet n'est pas élaboré comme désir de ce qui manque à l'Autre. Le trajet pulsionnel reste suspendu, ne découpant pas un objet pour le désir dans l'intervalle entre deux signifiants. Ce qui devrait revenir par la voix ou le regard de l'Autre pour former du corps est resté suspendu au corps de cet Autre qui hallucine en quelque sorte pour lui-même ce qui pourrait constituer un appel de l'enfant au lieu de l'entendre. Dès lors l'objet a, l'objet perdu ne se détache pas pour produire une séparation.

« La toxicomanie présente une antinomie constitutive : il s'agit d'une forme de disparition qui représente un rempart contre une autre disparition, une jouissance circonscrite qui protège d'une autre jouissance plus radicale. Aussi ce qui se présente dans ce contexte comme une "dépendance" à la drogue accomplit en vérité une partielle séparation », dit Sylvie Le Poulichet⁹.

Dans le cas de Sébastien, cette consommation de drogue ne l'a-t-elle pas emmené vers un trop de jouissance, ravageur, et cette « solution » (comme il l'appelle aussi) de trouser son corps, n'est-elle pas une façon de vivre à minima sa jouissance et de se protéger de celle de l'Autre ?

Mais ce qui est peut-être le plus inquiétant, c'est lorsqu'il a dit que cet acte était un « accident » et que « c'était comme s'il n'était rien arrivé ». Ici plusieurs

hypothèses peuvent être posées. Lorsqu'il parle en ces termes de son acte, Sébastien semble avoir été absent en tant que sujet de cet acte. Nous pouvons peut-être dire qu'il n'y était pas, que c'était un moment purement psychotique. Cet acte, vous l'aurez compris, n'est pas venu faire événement de corps au sens où il n'est pas venu interroger Sébastien et provoquer un remaniement psychique. Il est resté en dehors de lui.

Cela veut peut-être aussi dire que cet acte n'a pas été suffisamment résolutoire pour lui. Mais quelle solution cherchait-il ? Se débarrasser de la drogue comme il le dit ? Mais à quel prix ? Il aurait très bien pu mourir. Alors le risque c'est qu'il se tourne à nouveau vers la drogue ou alors qu'il puisse peut-être au travers du suivi construire quelque chose qui chez lui pourra le faire tenir face à sa jouissance, la jouissance de l'Autre et le désir de l'Autre.

¹ J. Lacan (1966), « Intervention au Collège de Médecine de la Salpêtrière », in *Lettres de l'Ecole*, 1967.

² J. Lacan (1957-58), *Les formations de l'inconscient. Livre V*, Seuil, Paris.

³ N. Braunstein (1995), *La jouissance, un concept lacanien*, Point Hors Ligne, nouvelle éd. 2005.

⁴ J. Lacan (1971-72), *Le savoir du psychanalyste*, séminaire inédit, leçon du 4 novembre 1971.

⁵ J. Lacan (1972-73), *Encore. Livre XX*, Seuil, Paris.

⁶ J. Lacan, *op. cit.* note 1.

⁷ J. Lacan (1970), « Radiophonie », in *Scilicet*, n° 2-3, Seuil, Paris.

⁸ Sylvie Le Poulichet, *Toxicomanies et psychanalyse. Les narcoses du désir*, PUF, Paris, 2011.

⁹ *Ibid.*

De la jouissance prise à la lettre. Une écriture du sujet au bord du trou...

Cécile Iglésias

Partant du constat clinique de la prévalence de l'écriture pour certains sujets au détriment de la parole, je vais aborder quelques aspects de la relation primordiale de l'homme au langage, et plus particulièrement ce qu'il en serait d'une articulation de la jouissance à la lettre à partir du socle archaïque de la subjectivité.

L'usage de l'écrit par des sujets schizophréniques ou autistiques, soumis dans leur vie à une véritable contrainte à l'écriture, argumentera mon propos : pour faire barrage au réel de la jouissance non bornée qui les torture, s'impose à eux, en termes de survie psychique, un accrochage « à la lettre ». Des observations concernant l'usage électif de la lettre dans le cadre analytique particulier d'une clinique de l'autisme infantile mettront en évidence sa relative efficacité comme suppléance permettant de rendre plus tolérable une ouverture à l'Autre et aux autres.

Le signifiant vient de l'Autre. La demande maternelle formulée avec des signifiants engendre le refoulement primordial et fait advenir le sujet. La parole interdit la jouissance de la mère et lui substitue l'Œdipe, ordonnant le désir. La lettre résulte de ce refoulement et s'inscrit comme frontière, comme littoral entre l'infinitude du corps jouissant et cet Autre désirant. La littéralité du savoir inconscient se réalise comme une écriture propre au sujet. Dans la mesure où l'Autre véhiculant l'interdit a fait coupure, ce qui revient ensuite comme retour du refoulé se présente comme un rébus ou un hiéroglyphe à déchiffrer, parlant du corps dont la jouissance pose une énigme. Lacan l'affirme : « Ce qu'articule comme processus primaire Freud dans l'inconscient [...] ce n'est pas quelque chose qui se chiffre, mais qui se déchiffre. Je dis : la jouissance elle-même »¹.

Si la jouissance se déchiffre au niveau de l'inconscient, il faut supposer un temps plus archaïque où cette jouissance s'inscrit dans le corps comme chiffre. La lettre 52 de Freud à Fliess² relue par Victor Braunstein décrit ce parcours de la jouissance du corps vers sa sublimation dans la parole par étapes successives. A l'origine une jouissance primitive de « la Chose », pur réel de traces, d'empreintes, impressions sensorielles a-subjectives, « la frappe matricielle du futur parlêtre par une expérience antérieure et extérieure au langage »³. Puis un premier mode de chiffage de la jouissance (comparable au Ça de la deuxième topique), écriture de signes dépourvus de sens, d'ordre et de temporalité. Ces marques antérieures à la parole qui s'inscrivent sur le parchemin du corps

forment la matière première chaotique sur laquelle va opérer l'ordre du langage.

Un deuxième système de transcription correspond à l'inconscient, opérant par condensation et déplacement, processus par lesquels la jouissance chiffrée mais ignorée, ensevelie dans un corps, est réordonnée par le règne du signifiant imposant la métaphore paternelle. La jouissance, à partir de là, est donnée à lire dans un discours qui la révèle autant qu'il la voile. Le sujet tente de donner aux signes primaires des significations et une cohérence imaginaire par l'interprétation. Il vise une récupération de la jouissance dans une parole adressée à l'Autre, mais qui rate son objet.

La clinique de l'enfant révèle souvent comment se rejoue la castration à travers le laborieux apprentissage de l'écriture : ratures, lettres inversées, déplacées, confondues, résidus d'imaginaire qui font taches, inhibitions, fautes... C'est sur fond de méconnaissance de la jouissance, après refoulement et mise en ordre œdipienne, que l'enfant va habituellement entrer dans l'écrit. Plus tôt l'enfant s'accroche à la forme visuelle ou auditive des mots, à une pensée par contiguïté et similitude, et les lettres dessinées représentent le corps propre.

Je vais développer maintenant ce qu'il en serait d'une écriture pour des sujets restés aux deux premières étapes d'inscription de la jouissance, celle des impressions sensorielles et celle des signes, sans pouvoir structurer un inconscient. Mon hypothèse sera qu'à défaut de pouvoir compter sur les fonctions de traduction et de régulation de la jouissance au niveau de l'inconscient, ils n'auront de cesse d'inventer des systèmes de suppléance remplissant les mêmes fonctions de barrage, de filtre, de traduction. Car si la jouissance de la Chose n'a pas été interdite du fait d'une forclusion, elle n'en reste pas moins impossible, intolérable, et ils n'ont d'autre choix que de s'en préserver. Le langage écrit, parce qu'il remet en jeu du corps et de la jouissance en ce qu'elle s'articule à la lettre par sa structure de bord, peut se prêter à cet usage.

Nous rappelant que la folie est affaire de langage, Lacan a été attentif à relever cette potentielle efficacité de l'écriture comme rempart contre l'éclosion de la psychose ou pour se restructurer après un effondrement. A mon tour j'ai souhaité lire ce que la folie pousse à écrire en y interrogeant un usage spécifique de la lettre.

« Ecrire est impossible. Pas encore tout à fait assez... ça s'écrit... ». Dans la douleur, avec des inhibitions

terrifiantes, Beckett témoigne de cette contrainte : « L'écriture ne me lâche pas », et dans les dernières phrases de son roman *L'innommable* : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je vais continuer... »⁴.

Beckett nous interpelle par ses soliloques, sans début, sans fin, cette absence de narration, sinon par bribes décousues, ces personnages égarés ou déchus (parfois désignés que par une lettre), ces dialogues insensés. Il se confie lors d'un entretien : « Autrement je n'aurais pas pu. Continuer je veux dire. Je n'aurais pu traverser cet affreux et lamentable gâchis qu'est la vie sans laisser une tache sur le silence. » Lacan, quant à lui, parle du « silence de La Chose » ...

Ce silence, Artaud y fait allusion dans ses *Cahiers de Rodez*, « l'absolu silence dans le vide des infinis »⁵. Il s'est vu lui aussi dans une nécessité d'écrire, de « briser le langage pour toucher la vie » (1937) et « refaire poétiquement le trajet qui a abouti à la création du langage »⁶. Il poursuivra ce travail de déconstruction du langage à travers son œuvre jusqu'à la volonté de créer une nouvelle langue avec ses glossolalies. Aux bornes de cet espace où souffle ce qu'Artaud nomme « les rafales du néant », nul, semble-t-il, ne s'aventure sans se trouver contraint de forger des lettres, de produire une écriture peu conventionnelle dont le chiffre parfois reste mystère. « Je ne dois pas oublier que j'ai ma langue, écrit Artaud, et que je dois la parler à tout prix sous peine d'être mort. » Eprouvant dans la douleur « une espèce d'érosion de la pensée »⁷, la nécessité vitale d'une écriture s'est imposée : « Je suis un être violent et emporté, plein d'épouvantables tempêtes internes, que j'ai toujours canalisées en poèmes, en peintures, en mises en scène et en écrits »⁸.

L'écriture d'Artaud est intimement intriquée à un corps décrit comme « cataclysme... cet assemblage disloqué, ce morceau de géologie avariée..., ce monceau d'organes mal assemblés ». Elle est secrétée par un corps en souffrance : « Je n'écris que ce que j'ai souffert mesure par mesure de corps, et point par point dans tout mon corps, je n'ai jamais trouvé ce que j'écris que par affres, affres du moral de mon corps »⁹. Mais l'écriture doit se faire elle-même corps, le façonner, le faire naître. Tel est l'enjeu. Artaud soutient : « L'œuvre va détruire le feu qui brûle mon corps, et en dégager un autre »¹⁰. « Je n'ai jamais cherché que le réel » écrit-il. La véritable poésie, pour Artaud, « part toujours de la genèse et

du chaos »¹¹. Dénonçant les semblants, rejetant les systèmes de représentation conventionnels, voulant transformer le sens commun et la grammaire, l'écriture et le travail de désarticulation de la langue qu'il opère vise le réel. Il semble en effet le savoir mieux que quiconque : « Il n'y a aucun espoir d'atteindre le réel par la représentation »¹².

Dans le séminaire *Les psychoses*, Lacan nous demande de « concevoir ce qui se passe pour un sujet dont la question s'impose à lui, lui venant de là où il n'y a pas de signifiant, quand c'est le trou, le manque qui se fait sentir comme tel »¹³. En cas de déficit spéculaire, la défaillance métaphorique ne laisse au sujet qu'un corps non unifié, non vidé de sa jouissance, non transformé en lieu d'inscription par l'incorporation du symbolique, ce qui met ce sujet en difficulté vis-à-vis du fonctionnement de ses orifices, zones soumises à des charges d'excitation non régulées dans une dynamique pulsionnelle, trous du corps restés sans fond, sans bord, soumis en permanence à l'intrusion d'un Autre resté au lieu de la Chose. Ce vécu du corps réel n'en finit pas de chercher à s'écrire, et y échoue. Pour faire barrage malgré tout à la jouissance, le sujet peut utiliser le langage dans une recherche de suppléance à l'imaginaire par du symbolique, par un recours privilégié aux phonèmes et à la lettre.

Wolfson, américain, écrit en français par refus de sa langue maternelle¹⁴. Il eut le souci précoce d'apprendre des langues (français, allemand, hébreu, russe) pour convertir automatiquement les mots anglais en mots étrangers leur ressemblant quant au sens et par le son. Faute d'avoir été véhicule du désir, la voix de sa mère lui est insupportable dans son pouvoir, par sa seule sonorité, de coloniser son corps et d'en jouir à sa guise. Au-delà de cette présence incarnée d'une mère et de son discours résonnant pour lui comme un inceste, c'est donc la langue maternelle tout entière qu'il doit traiter pour limiter son pouvoir injonctif de se laisser être objet de jouissance. Il n'a de cesse d'interrompre, de modifier, de filtrer les effets de la langue maternelle sur lui par des jeux sans fin sur les codes du langage. Wolfson se désigne lui-même « l'étudiant de langues schizophréniques » ou « l'étudiant d'idiomes dément », étant poussé à témoigner de son combat par des écrits minutieux rendant compte du nécessaire traitement de la jouissance dérégulée de son corps dans et par la langue. Celle-ci se trouve ainsi cernée, traduite, et fixée dans la matérialité de la lettre.

Comme chez Joyce dont Lacan a analysé le rapport à l'écriture, pour Beckett, Artaud, Wolfson, le corps ne fait pas consistance car l'imaginaire ne tient pas. Par le travail de la langue, la promotion d'une écriture où la jouissance de la lettre prend le pas sur le sens va leur permettre de nouer les registres du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire, de les « rabouter »

ensemble pour s'imaginer un corps, et ainsi supporter mieux l'existence.

La prédilection pour la matérialité des chiffres et des lettres est une caractéristique fréquente des autistes. Ils peuvent éprouver un rassurant sentiment de maîtrise à leurs multiples combinaisons, d'où les capacités extraordinaires de certains comme calculateurs prodiges ou pour mémoriser des listes, établir des catégories, manipuler des formes abstraites. Ces activités intellectuelles font alors partie des défenses autistiques et n'autorisent aucun jeu relationnel. Mais avant qu'elles ne deviennent compulsives et stéréotypées, où s'est ancrée pour le futur autiste une telle attraction pour le chiffre et la lettre ? On peut supposer des liens entre les premières empreintes psychiques dont ils portent la marque et cette contrainte qui nous fait poser l'hypothèse que pour eux, selon la formulation de Lacan, « cela ne cesse pas de ne pas s'écrire ».

Voici quelques réflexions concernant de jeunes patients diagnostiqués autistes, dont l'accès difficile à la langue fut d'abord littéral, dicté par l'exigence d'en nommer les signes et d'appréhender les mots lettre à lettre. Un déchiffrement de la langue écrite put commencer à s'opérer par cette compulsion à nommer la lettre chaque fois qu'ils la rencontraient. L'écriture devint ainsi une combinaison de signes typographiques. Une excellente mémoire visuelle leur permettait un apprentissage parfois rapide, voire très précoce, alors qu'ils se trouvaient particulièrement embarrassés du côté de la parole : repli mutique, écholalie, discours jargonnant sans adresse, et en tout cas un empêchement radical au dialogue. Des émissions langagières sensées, mais sans énonciation. Des signes, mais pas d'adresse à l'Autre. Il fallut faire le pari qu'ils pourraient bénéficier d'un traitement psychanalytique s'il s'établissait pour eux la rencontre avec un partenaire voulant bien y engager son désir.

Pour ces patients donc, les lettres ne prirent statut de lettre qu'en étant de multiples fois renommées, comme si ce statut restait incertain, précaire. Elles furent prises isolément, appréhendées par leur graphie répétée dans ses nombreuses variantes, dessinée, cernée, découpée, calligraphiée, tracée sur de multiples supports, surtout ceux permettant qu'elle soit effacée (pâte à modeler, ardoise magique), n'existant plus que comme trace, empreinte en creux, en négatif, presque illisible : une fascination pour la lettre, dans l'autonomie de son déploiement ; une urgence interne à interroger les formes graphiques d'un alphabet ou à s'attarder sur des graphèmes indécryptables, leur cherchant une fonction de lettre dans une langue à venir, encore inédite.

Amar, bébé, ne s'intéressait à aucun jeu d'éveil et évitait le contact. Par contre il se montrait fasciné par l'inscription de traces. Il n'arrêtait pas « d'essayer d'écrire », c'est en tout cas l'hypothèse de sa mère,

activité qu'elle a toujours soutenue en fournissant du papier. Je fis la même chose, et Amar, qui a cinq ans au début du suivi, en remplira une dizaine à chaque séance en plus des écrits sur des supports effaçables, temps d'écriture lui permettant de se poser et de supporter la relation dont autrement il se préservait par de multiples manœuvres autistiques. Ses premières inscriptions ont un caractère chaotique, il remplit la feuille dans tous les sens. La télévision, plus tard un ordinateur, lui fournissent une réserve de signes. Il reproduit sans cesse, variant les styles d'écriture, slogans publicitaires, sigles divers, marques de voitures, numéros d'immatriculation, adresses internet...

Après deux ans de suivi Amar reproduit des phrases entières, telles des messages codés. Amar reste insaisissable comme sujet. Il écrit dans une grande confusion de propos verbeux. J'ai l'impression d'un brouhaha sonore mêlant des bribes de conversations de plusieurs personnes, de scènes superposées. La profusion de ce verbiage ne l'empêche pas d'être concentré dans sa tâche d'écriture. Un écart se creuse entre le sujet égaré de la parole et un sujet régulé par l'écriture. Amar, plus souvent confronté aux interdits, geint encore douloureusement à chaque frustration. Il reproduit le sigle de l'émission de télévision « Zone Interdite », en fait un tampon pour essayer d'imprimer l'image sur diverses parties de son visage et de son corps : à la lettre, y inscrire l'interdit...

Il reprend vers l'âge de huit ans sous de multiples variantes la question du sens interdit. Ses dessins sont maintenant orientés. Amar découvre également le silence, dans le même temps où une production vocale s'organise : il chante souvent des mélopées, des incantations, des jeux sonores rythmés, scandés, formes de staccato aux lignes mélodiques d'une grande richesse. Il produit toujours en abondance des calligraphies sophistiquées. A dix ans il lit et utilise avec aisance le clavier de son ordinateur pour écrire, mais il ne peut soutenir un dialogue. Fuyant toujours le contact direct, il lance à la cantonade des propos hermétiques, de plus en plus élaborés. Ses dessins se font rébus. Ses propos se font appels de détresse dans les périodes de menaces de séparation, de mort. Il m'adresse alors des S.O.S.

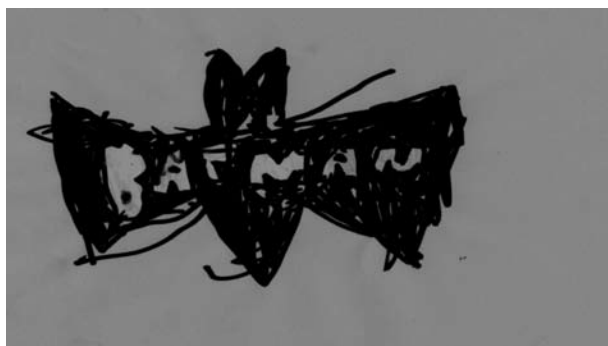
Iman a trois ans et demi lors de notre première rencontre. Mutique, regard fuyant, il papillonne dans le bureau. Il vient d'être diagnostiqué autiste, avec un syndrome d'Asperger. Ses parents me parlent de son intérêt précoce pour l'écriture, une véritable « obsession » pour les chiffres et les lettres, depuis l'âge de quinze mois, où il s'est énormément déstructuré et coupé des autres dans un contexte de bouleversement dans son environnement affectif. A mon invitation il dessine, tandis que ses parents évoquent sa passion pour des films de *Spiderman* qu'il regarde en boucle. Je m'adresse à lui en faisant remarquer que son dessin fait penser à *Spiderman*.

Pour toute réponse il inscrit le mot PAPILLON. Ses parents m'affirment qu'il sait écrire beaucoup de mots sans qu'ils ne sachent comment il les a appris.

Au cours des premières séances Iman va dessiner tempêtes, éclairs, tonnerre, ou feu qui brûle. Il a une sensibilité vive pour ce qui est cassé, défectueux, s'effondrant quand un objet « ne marche pas ». Il cherche des solutions seul, sans demander d'aide. Il a une difficulté extrême à laisser ses productions, ce que j'ai posé comme règle et qu'il vit comme un arrachement, montrant sa peur à l'idée de perdre « son objet ». Je lui donne en échange un carton de consultation sur lequel j'inscris le rendez-vous suivant, et j'accepte d'afficher ses dessins sur un mur de mon bureau. Il vérifie leur présence à chaque séance. Il cherche souvent à repartir avec ses productions en disant « qu'il en a besoin », m'obligeant à répéter de nombreuses fois cette règle.

Iman dessine par la suite d'effrayantes bombes : « Les bombes sortent de la bouche des monstres et explosent partout sur les gens, surtout sur le visage ». Il imagine alors pour se protéger un « Monsieur Indestructible » armé de « bombes avec des lettres ». Il se fabrique de nombreuses bombes en découpant des ronds de papier avec sur chacun une lettre inscrite. Il conserve son arsenal défensif dans une boîte que nous rangeons dans un placard.

Iman est souvent défensif. Un jour qu'il s'isole en se laissant accaparer par un abécédaire qui le rassure mais qu'il connaît déjà par cœur, disant de lui « je suis alphabète », je lui propose de faire un dessin. Il écrit en gros le mot DESSIN en me précisant : « Il faut écrire ». Iman investit vraiment la relation à partir du moment où, me faisant son partenaire dans son épuisant effort de faire barrage à un trop de jouissance, je l'ai autorisé à tapisser mon bureau de figures de super-héros dont il inscrit toujours le nom, où la lettre qui l'identifie, sur le corps. Il a quatre ans et sait lire couramment quand il fait ce dessin de Batman.



A cette époque il se met plusieurs fois dans une rage en lisant son carton de rendez-vous. Il réalise que j'écris mon nom avec un S en position centrale, et non avec un Z comme dans son patronyme – appelons le BAZAR – ce qui ne peut lui convenir alors que ces lettres dans nos noms ont la même sonorité. Il corrige « ma faute » avec de vifs

reproches, modifiant la lettre de différence qu'il ne supporte pas là où il exige la même lettre. Je lui explique que ni lui ni moi n'avons le droit de modifier l'orthographe d'un nom. Soucieux de ne faire aucune faute, il entend mon interdit. Par la suite, déstabilisé par l'évocation par sa mère de conflits familiaux et la menace de rupture de liens, l'écriture de mon nom lui redonnera une certaine consistance.

Puis il prend conscience d'un temps qui n'est pas immuable. En le ramenant en salle d'attente je confirme à ses parents « rendez-vous la semaine prochaine, même jour, même heure ». Prenant ce « même » à la lettre, il entre dans une rage difficilement consolable après s'être aperçu que la date inscrite pour le prochain rendez-vous n'est pas celle du jour où nous sommes. Il me soutire rageusement un carton de rendez-vous pour y inscrire lui-même son rendez-vous « même jour, même heure ». Je l'oblige à laisser ce carton, malgré ses sanglots, lui disant que seuls les rendez-vous que j'inscris ont pour nous tous une valeur contractuelle et dorénavant je lui interdis d'écrire lui-même sur ces cartons. Il réitère ses larmes la semaine suivante. Peu après il revient avec une excellente connaissance des jours de la semaine, des mois de l'année, du repère des principales fêtes, et se passionne alors pour les calendriers et éphémérides...

Iman change beaucoup à partir de là, développe une vie imaginaire instable et difficile à réguler pour lui : il devient émotif, passe des pleurs au rire, fait des cauchemars, a peur du noir, tombe plus souvent malade, mais il supporte mieux d'être en relation avec ses proches, se montrant même affectueux. Son activité favorite reste la lecture et il s'y absorbe pendant des heures. Cependant il arrive toujours en séance masqué derrière quelque figure de héros imaginaire dont il ne manque de répéter de multiples fois et sous de multiples formes l'inscription du nom ou de la lettre l'identifiant, le plus souvent un S ou un Z (ne seraient-elles pas devenues les lettres soutenant « la différence », l'écart entre nos deux personnes ?). Chacun de ses héros me semble correspondre à une étape où il aura à tenter de « dégager un objet a », et limiter la jouissance en tentant de cerner « le trou » qui reste quand se détache l'objet de la pulsion. « Dragon Ball Z » par exemple, toujours écrit en dégageant le O d'une façon caractéristique, insiste à une période où seront accentuées d'excessives peurs se manifestant à l'émission de chaque selle (ce qui interrompt souvent les séances). Ce personnage avec son O m'a semblé un moyen de cerner le trou du sphincter anal, associé jusque là à un vécu terrifiant d'explosion.

Il dessine volontiers Superman avec son initiale comme blason. Ce blason, de forme triangulaire, va initier un cycle de séances où il pose la question de son lien à son père, cherchant appui de plus en plus auprès de celui-ci. Mais il ne peut encore parler de

lui en première personne et met toujours en avant un « double » imaginaire. Il se désigne par exemple par la formule « Je suis SUPERIMAN ».

Lors d'une séance en présence de son père, Iman réussit à évoquer avec détresse le contenu de ses insomnies du moment : il craint énormément la mort de ce père, ne peut s'empêcher la nuit d'y penser, et il est persuadé que ses pensées peuvent le tuer. Iman essaye de contenir ses émotions en dessinant des lettres dans des cases, tandis que son père parle de son propre père et de son origine arabe. Iman intervient : « Je suis ROBOTLETTRE, et je mets les lettres dans les cases pour écrire et imprimer un journal ». Son père lui rappelle son patronyme, ce qui le met en colère et le pousse à renier ce nom : « Je ne suis pas arabe et je ne m'appelle pas BAZAR ! » Ce père ayant formulé son attachement à son nom et ses origines, je précise à l'enfant qu'il l'a inscrit sous ce nom là. Iman se fâche : « Alors je vais l'effacer ! ». Il me donne ainsi l'occasion de préciser qu'un nom ne s'efface pas, mais qu'il se transmet.

Durant quelques semaines Iman va s'imaginer une petite sœur « invisible aux autres » à qui il parle à haute voix, affolant ainsi beaucoup ses parents. Il lui donne un nom, la berce, lui apprend tout ce qu'il sait. Finalement il renonce à cette invention et se tourne vers ses parents pour exprimer son désir qu'ils lui fassent une vraie petite sœur. En séance il fait ce dessin de SPIDERMAN, l'homme araignée, celui qui tisse à volonté sa toile en faisant sortir un fil de sa main « pour ligoter les méchants » et « empêcher les gens de tomber dans le vide et de s'écraser ». Pour la première fois c'est le super héros qui, recevant l'éclat d'une bombe, est blessé : « Il a un trou dans le corps qui saigne ». Iman inscrit la blessure par un mot et précise à mon adresse : « Il manque une lettre, à cause du trou ». Iman a alors cinq ans.



Les séances s'espacent ensuite du fait d'accidents somatiques dans la famille, ce qui rend les parents indisponibles pour garantir la continuité du suivi d'autant que l'enfant allant mieux ils en voient moins l'intérêt.

Lors de la dernière séance Iman a six ans et se fait repérer à l'école par sa très grande précocité intellectuelle. Ses parents sont fiers de lui. L'enfant a su échanger une étiquette d'autiste contre celle de

surdoué, presque un super héros. Il fabrique un médaillon qu'il se met autour du cou : « C'est une forme de pyramide, avec un œil dessus ». Il me parle d'un nouvel intérêt pour l'égyptologie et de son désir d'apprendre à décrypter les hiéroglyphes. Pour la première fois, il réussit à s'adresser directement à moi en soutenant le face à face. Je fais volontiers l'hypothèse que cet œil (en forme de bouche ?) cerné par la forme pyramidale, contribue à confirmer la mise en place du regard, et probablement aussi de la voix, comme objets pulsionnels. A partir de là, mais quand même protégé par cet insigne, il peut plus facilement soutenir un dialogue car la voix et le regard d'un autre ne sont plus ressentis comme « des bombes qui explosent au visage des gens ».

Maleval rapporte cette indication d'Eric Laurent : « Il est spécifique du fonctionnement autistique que la jouissance fasse retour sur un bord, et non sur le corps, comme dans la schizophrénie, ni dans l'Autre, comme dans la paranoïa. A partir de ce bord (...) les autistes s'avèrent aptes à construire des canaux qui leur permettent un passage du monde sécurisé (autistique) au monde social »¹⁵. C'est ce que soutient dans ses écrits Donna Williams : « Ce fut dans le monde des objets que j'émergeai quand je commençais à reprendre goût à la vie. Je me pris alors d'une passion pour les mots et les livres et m'acharnai à compenser mon chaos intérieur par une mise en ordre maniaque du monde environnant »¹⁶.

Des autistes ont pu, souvent avec la médiation d'un ordinateur et d'un partenaire à leur côté, écrire des livres et même se faire un nom. Ces sujets confirment qu'en prenant la lettre comme objet-bord, par l'écriture et en appui sur d'autres, ils peuvent produire de la pensée, aménager une scène, pacifier le regard et la voix intrusifs, laisser émerger une subjectivité.

« La mère produit dans le corps du bébé une jouissance spécifique qui est celle introduite par le langage », nous précise Hector Yankélevitch¹⁷. A partir du constat qu'il y a chez l'enfant autiste un « défaut radical de la langue maternelle », il postule un défaut d'une « fonction maternelle », qui serait chez la mère ce pari inconscient de prêter un Autre à l'*infans*, d'anticiper un sens aux signaux sonores qu'il émet, de l'interpeller et prendre comme réponse ses manifestations corporelles et, s'adressant à lui comme sujet, de contribuer à le faire advenir effectivement à cette place de sujet doué de parole. Cette anticipation ferait de la parole de la mère un soin des plus précieux et de sa voix la caresse érogène apte à induire la dynamique d'une pulsion invoquante.

« La langue maternelle est celle dans laquelle la mère nomme l'enfant »¹⁸. Pour que l'enfant puisse écouter la mère, il faut une parole portée par une voix, un regard, une façon de le porter, qui va séduire l'enfant et l'imprégner de cette matière sonore qui résonne en lui, afin qu'il se laisse marquer par des signifiants

auxquels il se confond, qu'il s'incorpore le langage dans une identification primordiale qui instaure le sujet. Cette identification suppose du désir et donc du manque et de l'interdit chez la mère, que la dimension phallique soit en jeu véhiculée par ses paroles, ce qui permet à l'enfant d'y repérer le Phallus comme Nom-du-Père.

Quand l'inconscient ne fonctionne pas, les échanges humains restent des événements incompréhensibles, les paroles un réel menaçant et saturé d'une jouissance sans limite, hors-sens. Quand le S1 ne représente pas le sujet auprès des autres signifiants, le graphème persiste à désigner ce qui reste innommé, et qui n'est donc d'aucune lecture (« la tache sur le silence »). La lettre, l'initiale, la marque repérable, le nom propre de l'enfant, autant de tentatives de suturer le réel. Une écriture

s'impose pour ces sujets, ultime recours et barrière minimale face à l'horreur d'être.

En s'appuyant sur cette fonction de la lettre, il est possible de les accompagner, comme l'écrit Beckett, « aux limites du vide illimité », tenter d'y accrocher quelques signifiants pouvant, dans certains cas, faire suffisamment limites à la jouissance pour enfin rompre le silence. « Construire un lieu identificatoire, là où il manque »¹⁹ avec des signifiants empruntés à leur corps défendant, des lettres presque pas inscrites ou presque effacées, des lettres sans adresse qu'ils cherchent à évacuer ou à neutraliser dans un usage répétitif, qu'il y a de toute façon urgence à accueillir et en faire une lecture à reprendre et confirmer dans une relation transférentielle.

¹ J. Lacan (1971), *Télévision*, Seuil, Paris.

² S. Freud, « Lettre n° 52 à Fliess (1896) », dans *La naissance de la psychanalyse*, PUF, 1956.

³ N. Braunstein (1990), *La jouissance, un concept lacanien*, érès 2005.

⁴ S. Beckett (1949), *L'innommable*, Minuit, 2004.

⁵ A. Artaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, tomes I à XIV, 1974.

⁶ *Ibid.*, tome IV, p. 106.

⁷ *Ibid.*, tome I, p. 25.

⁸ *Ibid.*, tome XI, p. 184.

⁹ *Ibid.*, tome XI, p. 104.

¹⁰ *Ibid.*, tome VII, p. 250.

¹¹ *Ibid.*, tome II, p. 289.

¹² J. Lacan, « Conférences à Genève sur le symptôme », dans *Le Bloc-Notes de la Psychanalyse*, 5, 1985, pp. 5-23.

¹³ J. Lacan (1955-1956), *Les psychoses, Livre III*, Seuil, Paris.

¹⁴ L. Wolfson, *Le schizo et les langues*, Gallimard, 1972.

¹⁵ J.-C. Maleval dir., *L'autiste, son double et ses objets*, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

¹⁶ D. Williams, *Si on me touche je n'existe plus*, Robert Laffont, 1992.

¹⁷ H. Yankelevitch, *Du Père à la Lettre*, érès, 2003.

¹⁸ M.-C. Laznik, *Vers la parole. Trois enfants autistes en psychanalyse*, Denoël, 1995.

¹⁹ *Op. cit.* note 17.

ECHOS DE SEMINAIRES, FORMATIONS ET COLLOQUES

La règle fondamentale

Khadija Nizari

Ce texte est le compte rendu d'une formation Apertura-Arcanes qui a eu lieu le 26 janvier 2011, intitulée « Règle fondamentale et liberté d'association ».

Cette journée a été l'occasion de marquer un temps d'arrêt qui, dans une démarche de recherche psychanalytique, comme le veut la F.E.D.E.P.S.Y., permet de maintenir, d'une part un lien opérant avec les concepts fondamentaux qui soutiennent cette théorie, et d'autre part, de rafraîchir le rapport du praticien à ses références et à son propre engagement.

En effet, la règle fondamentale est ce point d'articulation qui, par son énonciation, trace le cadre au sein duquel une cure psychanalytique peut prendre forme. Tous les intervenants ont insisté sur le caractère spécifique de cette règle et l'effet particulier de son énonciation. En énonçant cette règle, le psychanalyste annonce non seulement le cadre, mais surtout son engagement dans un lien où son propre désir d'analyste va être sans arrêt sollicité. De son côté, l'analysant est celui qui va être invité à dire tout ce qui lui passe par la tête sans critique ni résistance. Partant de cette rencontre entre une offre et une demande, l'analysant va être amené à réaliser une traversée particulière de sa propre histoire, guidé, en quelque sorte, par le désir de l'analyste, ce désir qui le pousse à vouloir remplir cette fonction.

Cette démarche de retour et de revisite des fondements est ce qui va assurer un rapport continuellement nouveau, étudiant, ouvert et œuvrant. C'est aussi par ces retours « pulsants » que la référence peut être transmise.

Sans reprendre en détail toutes les interventions, je rappellerai brièvement les différentes pistes de réflexion qui ont été développées et qui, en fin de compte et d'une certaine manière, ne pouvaient qu'être abordées, étant donné le statut de la règle fondamentale aussi bien dans la pratique clinique qu'au niveau de la théorie. Freud a toujours précisé que c'est à partir de la clinique que la théorie a été développée. C'est donc en partant de l'exercice d'une certaine parole et d'une certaine écoute – ce qui met en jeu l'inconscient et ses différentes manifestations – que les autres concepts ont, eux aussi, pu être développés. Ainsi ont été abordées les questions du lien au désir, au transfert, au signifiant, au symptôme, à la parole, à l'interprétation,

à l'association libre etc. Et puis cette question de J.-P. Adjedj : « La règle est-elle si fondamentale ? », à quoi il répond par l'affirmative. En effet, c'est une règle fondamentale parce qu'elle vient cadrer une pratique clinique qui, pour lui, relève plus du subjectif que de la technique. Car, dit-il, on n'est pas psychanalyste partout et on ne peut l'être sans références et sans rapport à ce qui a précédé. Alors, *comment parler et de quoi parler ?* Comment privilégier l'expression du symptôme et comment ouvrir sur l'interprétation ? Pour J.-P. Adjedj, la règle fondamentale est le fait de parler indépendamment du circuit de la pensée. Autrement dit, c'est parler et associer librement pour faciliter ainsi l'expression du symptôme. Car ça parle à partir du ça et non du je qui, lui, doit advenir à cette même place d'où ça parle. Par l'association libre, le symptôme peut se manifester, traduisant de ce fait le conflit intrapsychique par lequel le sujet se trouve plus ou moins piégé. Cette expression symptomatique nécessite, en plus de la libre association, l'intervention d'un autre opérateur, qui ne manque pas d'importance, à savoir le lien transférentiel. A travers ce lien, les éléments les plus marquants dans l'histoire du sujet vont se manifester, et souvent via des formations de l'inconscient. C'est ainsi que la levée du refoulement pourra avoir lieu. Freud s'est principalement basé sur le refoulement et son expression dans la parole du sujet. Autrement dit, il est parti des représentations des représentations, ce que Lacan va développer via le concept du signifiant.

Cette articulation entre la règle fondamentale – dont l'énonciation est nécessaire pour garantir un cadre – le lien transférentiel et le refoulement, ne peuvent fonctionner indépendamment d'un autre opérateur déterminant, et qui est le désir, aussi bien celui de l'analyste que celui de l'analysant. J.-R. Freymann nous dit à ce sujet que *la règle fondamentale n'est pas la liberté d'association. Elle est nouée au désir de l'analyste, l'analyste n'est pas hors-jeu. C'est à ce niveau-là qu'elle n'est pas une technique, comme l'a dit également J.-P. Adjedj. L'articulation au désir pose la question de la visée de la cure et de la place de l'analyste dans cet engagement. Pour J.-R. Freymann, la question de la règle fondamentale fonctionne déjà dans les entretiens préliminaires.*

Cela permet de savoir si une cure est possible ou pas, d'une part, et d'autre part, cela pose la question du temps et du moment auquel on peut l'annoncer.

Mais avant cela, il y a une autre règle qui, elle aussi, est fondamentale : J.-R. Freymann rappelle la règle selon laquelle, avant de s'autoriser à remplir cette fonction d'analyste, il faut avoir fait sa propre analyse. Pour lui la règle fondamentale est ce qui *soutient la constitution dans l'Autre, au-delà de la question du savoir*. Autrement dit, elle ouvre sur un champ qui permet l'émergence du discours analytique. Et l'analyste doit tenir compte de l'endroit où en est l'analysant par rapport au discours, et ne doit pas oublier que la règle fondamentale est différente du discours hypnotiseur.

La règle fondamentale est ainsi ce point d'ancrage qui pose la question de la parole et indirectement, celle de l'écoute. A. Michels pose, lui, la question suivante : « *Qui parle ?* » En effet, les entretiens préliminaires éclairent sur la possibilité d'une cure ou non en fonction de différents facteurs (structure psychique, demande...). Cela permet également un temps d'élaboration et la mise en place d'un dispositif qui se complétera par la formulation obligatoire de la règle fondamentale. Pour lui aussi,

la règle fondamentale institue un primat de la pratique. Par rapport à la question « *Qui parle ?* », A. Michels met l'accent sur le passage du général au singulier à travers l'*Einfall*. Ainsi, dans ce que dit l'analysant, le processus analytique peut être mis en place, et partant de là, l'analysant doit s'interroger sur l'originalité de sa parole. L'*Einfall*, ou encore l'émergence du signifiant, est ce qui est censé venir sincèrement et sans critique à l'esprit. C'est là où la subjectivité et la singularité prennent toute leur valeur, et c'est là aussi où l'écoute peut intervenir, soit en révélant une coupure dans le discours, soit en ouvrant sur une interprétation.

On l'aura entendu, la règle fondamentale est ce qui cadre une pratique, ce qui marque un point de rencontre, entre un analysant et un psychanalyste, à un moment donné, pour un temps plus ou moins défini. Ce qui reste important à souligner, c'est que c'est aussi le début d'une course de fond, et que pour produire quelque chose de l'ordre de la parole, il faut introduire une limite à la jouissance. Et comme le précise J.-R. Freymann : « La règle fondamentale, c'est exposer de la part de l'analyste sa conviction de l'inconscient et sa manière d'exprimer quelque chose du rapport à l'inconscient ».

Dans l'extimité de la voix déliée

Frédérique Riedlin et Khadija Nizari

Ici nous vous invitons à prêter l'oreille à la « voix déliée » telle que l'introduit et la fait résonner Bernard Baas dans son ouvrage¹, sur les cordes philosophiques et psychanalytiques dont il joue une fois encore d'une manière tout à fait ingénieuse, exigeante, et néanmoins accessible.

D'emblée, la voix est située au point où par nature elle échappe, objet de pensée paradoxal, difficilement problématisable : la voix n'est pas le cri, elle est toujours déjà celle d'un sujet parlant pris aux rets de la signifiante, qui se découvre au monde à travers l'appel de l'Autre déjà là, le langage. La voix n'est pas non plus réductible à la parole, qu'elle excède comme présence, timbre, matérialité, elle est la « *chaire propre à l'activité subjective en laquelle se forme le sens* »². Ainsi la voix est à la fois un indécidable réel, et qui pourtant signe l'identité du sujet et porte sa parole, et en même temps le déborde comme retour du refoulé, manifestation de l'Autre scène qui le constitue comme sujet parlant. Comment saisir et penser la part de la voix comme telle, détachée du sujet et de la parole ?

Car c'est cette voix « déliée » du sujet et du langage que B. Baas guette et élabore en se tenant sur le chemin étroit de ce paradoxe déjà appréhendé à leur manière par Lacan³, mais aussi par M. Poizat⁴ : la voix est un objet inobjectivable. Elle a cette particularité d'être à la fois l'objet et le mode de manifestation de l'objet comme désir de l'Autre, et c'est en tant que telle qu'elle est pour le sujet, objet cause du désir, tel que la psychanalyse le théorise. De ce fait, elle ne peut être tout à fait saisie pour elle-même, mais elle est présence et génère ses propres effets de sens et de désirs, tels qu'ils viennent par exemple, rencontrer de différentes manières la pensée des philosophes et l'interroger.

B. Baas se propose d'étudier les occurrences et les modalités de la voix chez les philosophes, en deux temps et en fonction de deux déterminations de la voix déliée que nous allons tenter de traverser ici.

1. La voix appelante ou l'appel de l'Autre : la vocation, la conscience et la dette

La première détermination de la voix est celle qu'il nomme la « voix appelante », c'est-à-dire la voix comme support particulier du sujet à l'Autre,

manifestation de la prise du sujet dans le langage comme un appel au sens, et nous découvre trois scènes.

D'abord celle de l'appel de l'Autre comme vocation à travers l'appréhension de la voix démoniaque de Socrate. Dans cette étude les questions s'articulent et tissent une trame problématique : la question de la fonction et de l'assignation de cette voix, celle de sa destinée philosophique de sa place dans la dialectique hégélienne⁵ ; la question de la double détermination de la vérité à partir de l'interprétation du mythe de la caverne chez Heidegger⁶ et de son enjeu politique chez Arendt⁷ ; celle de la nature de l'agalma telle que Lacan s'en saisit et enfin le jeu de comparaison entre les démonologies de Socrate et de Platon. Autant de questions qui laissent apparaître les fondements problématiques de la philosophie occidentale, mais aussi ce que peut être chez Platon la tension entre la reconnaissance et la situation d'un « philosophe » premier, à travers le fondement d'une pratique et d'une attitude socratique, et l'établissement d'une philosophie comme savoir légitimant le pouvoir des philosophes-gouvernants sur la cité. En point d'orgue, B. Baas indique une différence étymologique et évoque ce que cela pourrait impliquer : alors que Platon dans le *Cratyle*, fait découler le mot démon de *daemon*, le « savant », et qu'une longue tradition l'a suivi, il semblerait qu'il faille faire découler le mot démon de *daio*, « partager », au sens tout à la fois de séparer et de mettre en commun... Si cela ne suffit peut-être pas à expliquer la destinée de la philosophie occidentale, du moins ce texte, de Socrate à Platon, ou de Platon à Platon, nous permet-il de mesurer deux vocations pour le moins divergentes du philosophe.

La deuxième scène est celle de la conscience morale, qui se manifeste et se théorise comme une voix intérieure. Voix de la conscience, voix du devoir, voix de la raison. Rousseau et Kant sont considérés comme les « emblèmes » de la moralité moderne⁸, en tant notamment que la morale est pensée là pour la première fois comme une auto-affectation de la subjectivité, sous la forme d'une voix intérieure. Mais ce sont plutôt leurs pointes perverses que les voix de la morale laissent ici apparaître, là où s'entend la jouissance de l'Autre, la

jouissance de dénier la division subjective en la forçant et en l'humiliant, et où l'extrême du bien comme législation de la raison pure rejoint l'extrême du mal du déni sadique de l'autre. C'est le cœur du « Kant avec Sade », tel que l'a dégagé Lacan et le reprend B. Baas à travers la mise en parallèle des trinités subjectives à l'œuvre dans les modalités de la moralité kantienne organisée autour de l'impératif catégorique, et dans le scénario sadique, tel qu'il apparaît notamment dans la *Philosophie dans le boudoir*⁹. C'est aussi d'une autre manière la même question qui finit par se poser avec la morale rousseauiste, dont il souligne l'attitude paradoxale, de surenchérir du côté de la morale, de « faire la morale à tout le monde », et en même temps d'avouer ses perversions dans les *Confessions* : B. Baas montre comment la morale rousseauiste pourrait s'inscrire dans ce schéma d'une trinité subjective perverse, à l'envers de la position sadique, sur un mode masochiste.

Mais surtout, ce que B. Baas nous donne ici à appréhender, à travers l'analyse de certaines histoires mettant en jeu la perversion de Rousseau et rapportées dans les *Confessions*, c'est l'importance et la multitude des occurrences de la voix chez Rousseau, mais surtout la réversibilité caractéristique de l'objet-voix à l'instar de l'objet *a*, tel qu'il est pensé et palpable en psychanalyse. Du sublime au cruel, de l'asexué angélique à la « grosse » voix d'homme surmoïque. De fait à travers la réversibilité de la voix, transparait la réversibilité de la détermination morale de l'homme, où la question du bien, du beau, voile le déni de la castration et la pulsion de mort qui en nourrissent le désir.

Enfin, B. Baas interroge la « voix de la dette », à travers la question de l'angoisse chez Heidegger, chez Kierkegaard, et chez Lacan. Mais ceci sera amplement développé ici, dans un troisième temps.

2. Les différentes figures de la voix chantante

La deuxième détermination de la voix déliée est celle de la « voix chantante », là où elle joue et jouit d'elle-même et de sa double « vocation » si l'on peut dire, à la fois instrument du dire et instrument de musique entre le *logos* et le *melos*, le discours et la mélodie. La question du chant s'ouvre sur cette double détermination de la voix qui noue et dénoue parole et musique, et à ce titre constitue une question particulière pour la philosophie : quel est l'essence du chant ? Un nouage, une fusion, une double sublimation, ou un bricolage où chacun de la poésie et de la musique perdent de leur superbe ?

En posant la question du chant, Hegel reprend donc un questionnement classique, à la lumière du mouvement dialectique de la phénoménologie de l'esprit et de ses modes d'expression à différents moments de son évolution. B. Baas montre qu'il s'en acquitte de manière inattendue et souvent inaperçue par les philosophes qui l'ont commenté : dans

l'étude qu'il fait de la dialectique du signe, mais surtout avec son approche de la mélodie, Hegel, loin de se contenter de disqualifier le *melos* au profit du *logos*, ouvre le champ d'une spiritualité particulière pour la voix et pour la musique, et, peut-être à son insu, un champ pour penser la jouissance vocale.

La dernière partie consacrée à Don Giovanni, constitue un beau final de cet ouvrage, et ce même si B. Baas précise bien que ces études n'ont pas vocation à faire système ou théorie, mais parce que s'y lient et s'y délient de manière virtuose les notions de voix appelante et de voix chantante, au lieu de l'énonciation comme désir, tel que Lacan permet de le penser, mais aussi tel que Kierkegaard l'introduit, dans son essence musicale. Cette étude constitue une lecture croisée des interprétations, remarques ou références de Kierkegaard, de Lacan, et de M. Poizat, à la figure mythique, musicale en l'occurrence, de Don Juan. De tout ce que cela nous permet de traverser et de penser en échos concernant la saisie du désir pur comme voix chantante, du phénomène de la voix chantante comme être du sujet, mais aussi concernant l'éthique du héros tragique, nous ne reprendrons ici que deux points, quitte à perdre de vue certains éléments centraux de ce parcours¹⁰ : celui où Kierkegaard et Lacan sur ce sujet se retrouvent, au niveau d'une interprétation ni morale, ni moralisante de Don Juan ; celui du statut de la parole de Don Juan, et par la même de sa position sociale, subjective, essentielle.

Don Juan ne peut être enfermé dans une problématique morale, comme c'est le cas dans les lectures et interprétations les plus communes de ce personnage. Lacan l'affirme d'une remarque. Kierkegaard le théorise à partir de la différenciation entre le Don Juan de Molière et le Don Juan de Mozart, à partir de l'élément musical, donc. C'est précisément la détermination musicale qui situe la question au-delà de la morale¹¹. Alors que le registre moral trouve sa place dans le discursif, à l'opéra, par la musique, prend place un séducteur en acte. Outre la place cruciale qu'occupe Don Giovanni dans la théorie de Kierkegaard concernant les trois stades de l'existence¹², et qui le situe là encore par delà la sphère morale comme une figure esthétique, il y va surtout ici du fait que Kierkegaard pense la musique comme essentiellement érotique, et le désir comme musical. Don Giovanni, par sa voix, représente la forme achevée d'un désir spontané, indéterminable au sens où la langue ne peut le concevoir et le dire. Contrairement à un « amour mental », spéculatif, qui s'inscrit dans le temps et le discours, le désir spontané est indicible et s'évanouit dans le temps. Or la musique, parce qu'elle est hors langage et possède en propre de s'évanouir dans le temps, est le médium propre au désir, non pas seulement son moyen, mais son élément.

La détermination musicale ainsi considérée nous interroge déjà sur le hiatus, disons la différence de qualité entre l'énonciation de Don Juan, la voix chantante d'un désir spontané et non discursif, et son énoncé. Cela est mis en jeu de manière encore plus fondamentale, à travers la question de l'imposture de Don Juan, qui comme le note Lacan en fait « sa posture propre », une posture « sans issue », nous allons y venir. Disons ici que de reconnaître la qualité, et comme nous le verrons la sincérité de l'énonciation de Don Giovanni, c'est le porter sur le plan d'une éthique hors du commun, au-delà du jugement moral et de la bienséance sociale de la communauté telle qu'incarnée ici par Leporello, une éthique qui fait échos pour nous avec l'éthique du désir que dégage Lacan à partir de la figure d'Antigone dans le *Séminaire VII*. Là aussi, il se départit de la même manière, de l'éthique du bonheur au service des biens, révélant au passage le revers sadique de l'impératif catégorique kantien ; il se départit d'une interprétation névrotico-perversive de loi qui réduirait l'analyse du désir de Don Juan à une problématique homosexuelle, pour ouvrir le champ de la loi du signifiant propre à l'éthique de la psychanalyse¹³.

Comme le note Poizat, le propre de Don Juan est de subvertir constamment le principe même de la parole, le rapport entre ce que la linguistique appelle le sens et le référent, c'est-à-dire le dire et le dit, l'énonciation et l'énoncé : Don Juan n'est absolument pas engagé par le contenu de ce qu'il dit ou promet. Mais il est sincère dans ce qui le porte à dire. Ce qui séduit, c'est la sincérité du désir qui anime Don Juan, rien d'autre.

De ce point de vue, chacun reconnaît une situation particulière et « sans issue », sur le plan de son désir, sur le plan social, mais aussi on le verra sur le plan identificatoire : à l'origine, Don Juan est un chevalier, c'est-à-dire qu'il devrait participer d'un ordre organisé autour du rapport à l'honneur de la parole donnée. De fait Don Juan s'exclut de l'ordre auquel il appartient. Don Juan par ailleurs advient toujours avec son désir auprès des femmes à la place d'un autre qui l'a précédé en amour. En ce sens, Kierkegaard souligne que Don Juan n'a pas d'existence propre ; comme la musique, il s'évanouit au gré d'une position qui ne tient pas dans le temps. Cette situation le mène à une funeste impasse.

Mais avant cela arrêtons-nous sur l'approche lacanienne, qui montre comment cette situation illustre néanmoins un positionnement subjectif particulier par rapport à la fonction phallique, et qui lui permettra, dans le *Séminaire X*, d'explicitier quelque chose de la différence du rapport à la castration et de la jouissance du côté féminin et masculin. Dans ce séminaire, Lacan y fait référence alors qu'il analyse l'histoire d'un cas rapporté par la psychanalyste Lucia Tower. Il montre à cet endroit, certes l'erreur de l'analyste, mais surtout comment malgré tout, la possibilité, du fait de sa position

féminine, de ne pas être toute prise à la place où l'analysant la met dans son transfert et de mieux supporter de ce fait le point difficile où la mène ce transfert. Il montre qu'il y a quelque chose de beaucoup plus crucial, de beaucoup plus nécessaire du côté masculin à masquer la vérité du désir et de la castration et en exprime l'enjeu de la façon suivante : « Ce que pour la femme il y a à laisser voir, c'est ce qu'il y a bien sûr. S'il n'y a pas grand-chose, c'est angoissant, mais c'est toujours ce qu'il y a, au lieu que pour l'homme laisser voir son désir, c'est essentiellement laisser voir ce qu'il n'y a pas »¹⁴. Nous allons le voir, Don Juan en revanche, supporte sa propre imposture, car l'enjeu de sa quête n'est pas tout à fait là ; et en cela, il permet d'appréhender quelque chose du désir féminin. Dans ce cadre, Lacan donne deux interprétations de la figure de Don Juan, qu'il désigne comme « rêve féminin » et « fantasme féminin ». Il y a là une difficulté à comprendre si Lacan tente de caractériser là le rêve féminin, tel que Don Juan désirerait la même chose que les femmes, ou la figure du fantasme féminin, tel que Don Juan serait l'objet du fantasme féminin. B. Baas se positionne et effectivement la deuxième assertion à ce sujet paraît claire ; il s'agit de Don Juan comme objet de fantasme : « Si le fantasme de Don Juan est un fantasme féminin, c'est qu'il répond à ce vœu de la femme d'une image qui joue sa fonction, sa fonction fantasmatique – qu'il y en ait un, un homme qui l'ait [...], bien mieux encore qu'il l'ait toujours, qu'il ne puisse le perdre. Ce qui implique la position de Don Juan dans le fantasme, c'est qu'aucune femme ne puisse le lui prendre, voilà l'essentiel. C'est ce qu'il a de commun avec la femme, à qui bien sûr, on ne peut pas le prendre puisqu'elle ne l'a pas »¹⁵. C'est en tant que Don Juan représente sa fonction à elle, en tant que femme dans le désir de l'homme, qu'il constitue son fantasme. Et comment représente-t-il cela ? C'est l'assertion qu'il fait au chapitre XIV, précédent celle-là, qui nous permet de comprendre ce que cela signifie : « La trace sensible de ce que je vous avance concernant Don Juan, c'est que le rapport complexe de l'homme à son objet est pour lui effacé mais c'est au prix d'accepter son imposture radicale. Le prestige de Don Juan est lié à l'acceptation de cette imposture. Il est toujours là à la place d'un autre. Il est si je puis dire l'objet absolu »¹⁶. La force de Don Juan est qu'il ne croit pas un seul instant à ce qu'il représente pour les femmes. Il n'en est pas prisonnier car il ne tient pas, au sens propre du terme, à cette position d'imposture, il ne tient pas à ce qu'elle fonctionne. Pour Lacan, l'« acceptation de l'imposture » signifie un certain rapport à la castration, signifie qu'il la supporte mieux, comme les femmes la supportent mieux. Et le fait qu'il n'ait pas à masquer sa castration, le fait apparaître dans une position plus vraie où du même coup, le phallus, il ne peut pas le perdre. Ainsi, si Don Juan n'est pas un fantasme féminin en tant qu'il désirerait comme les femmes, il révèle quelque chose de leur désir, dans le sens où il

constitue par son rapport à la parole, une façon d'être dégagée d'une certaine illusion concernant sa virilité, sa place sociale, son objet. Et la nonchalance avec laquelle il joue du déguisement évoquerait alors plutôt la mascarade¹⁷ que l'imposture. Sa problématique est ailleurs, mais cette nonchalance n'efface pas la radicalité qui le mène à l'extrême du désir pur, sans compromis, la mort.

3. La convocation de la dette : Abraham et Adam

En effet, B. Baas aborde la question de la voix à travers ses différentes manifestations. Du côté, justement, manifeste, l'évocation de la question de la voix nous pousse automatiquement à la penser via son lien à la parole, au langage ou encore à travers son lien à la musique et au chant... D'un autre côté, la subtilité de la voix consiste surtout en sa capacité de pouvoir se manifester indépendamment de ces liens, en se faisant entendre par ses propres échos, c'est-à-dire sans attache au sens, autrement dit de façon déliée. C'est à cet endroit qu'elle lie le sujet à son désir et à l'objet cause du désir, tel que la psychanalyse l'avance. Cela fait d'elle une entité à part entière qu'il faut penser précisément. D'ailleurs, Lacan a fini par considérer la voix et le regard comme un objet *a* cause du désir au même niveau que le sein et les fèces déjà reconnus comme tels dans la théorie psychanalytique.

Comme annoncé plus haut, B. Baas se penche également sur la question du lien entre la voix et la notion de la dette. Si en psychanalyse, notamment avec Lacan, on parle en terme de « dette symbolique » ; en philosophie on parle et on pense une « dette ontologique » notamment chez Kierkegaard, à qui Lacan s'est référé. B. Baas considère cette référence comme une forme de dette de la psychanalyse envers la philosophie.

Il est important de voir comment s'opère l'articulation des différents affects à l'origine de ce qui peut déterminer, à un moment donné, une manifestation subjective telle que la peur, l'angoisse, le silence, ou encore le passage à l'acte, pour comprendre comment la théorisation lacanienne permet finalement d'intriquer la dette symbolique et la dette ontologique. Pour cela, B. Baas s'appuie sur les deux figures pour lesquelles Kierkegaard s'est passionné et qui mettent en jeu de manière paradigmatique la question de la dette et de ses liens, l'angoisse et la culpabilité : celle d'Abraham et d'Adam.

B. Baas fonde son étude sur la lecture kierkegaardienne de ces deux figures mythiques. Dans le cas d'Adam la dette est consécutive à la faute commise. Avec Abraham, la question de la dette est plutôt liée à celle de la promesse, du don et de devoir sacrifier le fils obtenu et d'une absolue dévotion. Dans les deux cas il s'agit de la confrontation à l'appel, ou à la parole divine, et d'une mise en jeu de la voix divine. Nous reprendrons cela plus loin.

Heidegger insiste sur la distinction entre la peur et l'angoisse. Il précise que la peur advient sur fond d'angoisse et que cette dernière est à considérer comme une couverture de ce que la peur véhicule, autrement dit, l'angoisse révèle ce que la peur tente de signifier. Pour lui, tout homme est disposé à la peur comme affect. D'ailleurs c'est cette même disposition qui se trouve au centre de la pensée heideggérienne et qui fait de l'homme un être affecté, qui peut avoir peur. La question qui s'impose à cet endroit est : *devant quoi l'homme prend-il peur ?*

Heidegger parle du *Dasein* ou « l'être là », autrement dit l'être dans le monde. Le *Dasein* est ainsi une ouverture de l'être sur le monde, donc sur la relation et le lien au monde. Or, dans la peur, le *Dasein* se fixe ou se perd dans sa recherche et sa quête de repérage de l'objet menaçant de façon à oublier son propre être au monde d'où la chute dans le gouffre de l'angoisse. Ainsi le *Dasein*, se retrouve face à lui-même, prisonnier de lui-même en l'absence de tout autre objet, d'où l'angoisse. Et c'est là où l'être est appelé à assumer son existence sans se perdre dans un monde illusoire, ce que Heidegger nomme « *l'appel de la conscience* ». Il s'agit d'un appel adressé au *Dasein* lui-même et non à la conscience morale ou la conscience de soi. Autrement dit, l'appel est un appel à supporter son propre être au monde, sa nullité, son rien, son pur manque. Heidegger nomme cet état « *l'être-en-dette* » qui de la même façon que la peur est lié à l'angoisse de la même façon cet état doit être lié à la culpabilité originaire et non morale qui distingue le bien du mal ; c'est justement cela que la philosophie appelle la dette ontologique. Cet appel, par la voix donc, est enfin un appel de la conscience, et B. Baas va jusqu'à dire que cette conscience est l'appel lui-même. L'important est de comprendre que malgré son impérativité, cette voix, qui est une voix silencieuse, est une voix intérieure qui émane du *Dasein* même et le dépasse. C'est cet état-là qui fait de la voix une voix pure, une voix déliée, c'est-à-dire sans sens, si ce n'est appeler l'être à assumer son « *être-en-dette* », sa dette ontologique. Autrement dit, assumer sa castration et accepter sa mort vers quoi il chemine en toute évidence.

Lacan, quant à lui, parle de « *l'appel de l'être* », ce qui, à la base, et de manière peut-être un peu trop rapide ici, pose la question : « *que suis-je ?* » avec ce que cela engendre comme angoisse. C'est-à-dire précisément et quelqu'en soit l'habillement, la question qui se trouve à l'origine de la demande d'analyse. Lacan, en effet, reprecise le questionnement en partant de cette notion du manque qui est au fondement du désir et du mouvement désirant. Cela pointe également le rapport à la mort et à la castration tout comme on vient de le voir avec Heidegger. C'est à cet endroit d'étrangeté où la demande d'aide et de secours s'exprime, à ce moment de transfert notamment dans un cadre analytique que l'angoisse se fait sentir.

Par sa recherche de pallier à ce manque, le sujet se retrouve articulé à un objet qui va causer le désir. Mais l'objet n'est jamais le bon, celui là qui manque ; le sujet se retrouve ainsi saisi d'angoisse. La psychanalyse nous apprend que l'objet est non seulement perdu, mais perdu pour toujours, et c'est à partir de cette perte que le sujet émerge. De ce fait, la question du positionnement du sujet par rapport à l'objet est d'autant plus difficile à préciser, car elle invite à se positionner par rapport et à partir d'une perte, d'un vide, d'un manque, ce qui rappelle, comme on vient de le voir, la notion du « manque-à-être » selon l'hypothèse heideggérienne.

L'angoisse se situe de ce fait, nous dit Lacan, entre le désir et la jouissance, elle est signal du danger et du positionnement critique du sujet entre désir et jouissance : soit être désirant et endetté, soit jouir et défaillir en tant que sujet. C'est pour cela que Lacan a situé l'angoisse entre désir et jouissance, autrement dit entre le symbolique (le désir) et le réel (la jouissance).

Par ailleurs et comme annoncé avant, B. Baas se réfère à l'étude que Kierkegaard a faite des deux cas bibliques qui sont ceux d'Adam et d'Abraham. En ce qui concerne le cas d'Abraham, Kierkegaard interroge particulièrement le silence de ce dernier quant à l'appel de Dieu et son commandement. Kierkegaard questionne également l'acceptation et la résignation qui caractérise l'attitude d'Abraham par rapport à la recommandation divine.

L'incapacité de comprendre le geste d'Abraham se joint à celle qui caractérise la recommandation de Dieu. Le statut d'Abraham ne peut même pas être comparé à celui d'un héros de tragédie, écrit B. Baas, qui, lui, est toujours partagé entre le sacrifice de son propre désir et l'ordre général. Abraham est partagé entre répondre à l'appel divin et l'acceptation d'être choisi par Dieu pour accomplir cette épreuve et être dans un « rapport absolu avec l'absolu » ou y renoncer pour garder la confiance des siens. A ce niveau la morale commune va à l'encontre de l'appel divin. Face à ce paradoxe et à cette détresse, Abraham se retrouve dans une telle solitude et une telle angoisse qu'il en perd l'usage de la parole d'où son silence. Abraham est ainsi exilé de l'ordre symbolique ce qui va le situer dans le registre du réel à travers l'acte du sacrifice. Tel est l'effet de la voix divine, celle que Dieu adresse à Abraham et que lui, entend. C'est cette voix pure qui saisit Abraham et qui est l'objet de son angoisse.

Ce questionnement nous montre comment la dette symbolique et la dette ontologique telles que Lacan, d'une part, et Heidegger et Kierkegaard, d'autre part les ont développées, se retrouvent articulées et liées l'une à l'autre : Abraham se retrouve à la fois en face d'une dette symbolique qui trouve son essence dans

sa confrontation à la voix de l'Autre, qui, elle, ouvre du même coup sur son manque à être, lequel se manifeste par son angoisse face à l'objet voix pure, angoisse et « manque-à-être » par quoi se soutient la dette ontologique.

La figure d'Adam vient également renforcer l'articulation de la dette ontologique et de la dette symbolique. Quand Adam a reçu l'injonction divine qui lui interdisait de toucher au fruit de l'arbre de la connaissance, il était innocent car manquait justement de connaissance de ce qu'est le bien et le mal. L'innocence d'Adam est en fait une ignorance et une incapacité de distinction faute de compréhension. Aussi, la menace de mort qui pesait sur Adam comme punition de son éventuel acte échappait, elle aussi, à sa compréhension. Ainsi la question qui s'impose, selon B. Baas est : pourquoi Dieu adresse à Adam des paroles non compréhensibles et le menace de mort ?

L'énonciation divine est donc une parole d'interdiction et de menace, mais elle est en même temps incompréhensible et surtout, elle sollicite la « possibilité de pouvoir » d'Adam et qu'il doit exercer. Par ailleurs, et en plus de la question de savoir pourquoi une telle énonciation, s'ajoute une autre question qui est celle de savoir comment cette parole est parvenue à Adam puisqu'il ne pouvait la comprendre ? B. Baas dit que la question reste insoluble dans la Genèse. Et pour ne pas s'arrêter à ce stade, Kierkegaard avance l'hypothèse qu'Adam s'est parlé à lui-même, puisqu'il savait déjà parler. Mais il a dû se parler comme parlent les enfants, c'est-à-dire sans obligatoirement tout comprendre. Ainsi, Adam a mis en fonction une langue à travers la parole qui, elle, a mis en œuvre une voix. Or cette mise en œuvre est sans sens, donc détachée du langage et du symbolique, d'où l'angoisse d'Adam qui se retrouve à la fois sujet de l'énonciation et de l'énoncé. Le langage parle ainsi à travers Adam tout en l'en détachant. C'est cela qui se trouve à l'origine du saisissement d'Adam et qui cause son angoisse.

L'envie de poursuivre la lecture de cet ouvrage est difficilement refoulée ; mais on se laissera ravir par le souffle d'une lecture qui en appelle d'autres. Ceci tient pour beaucoup au fait que B. Baas parvient ici à nous introduire à une écoute renouvelée des philosophes : comme si à travers la question de la voix déliée comme énonciation, quelque chose de la voix des philosophes eux-mêmes pouvaient s'animer, dans l'intimité de leurs pensées en débat. Une autre manière de toucher au cœur de leur singularité sans passer par le biais souvent saturé et stérile de la biographie.

¹ B. Baas, *La Voix déliée*, Paris, éd. Hermann, 2009.

² *Op. cit.*, p.13.

³ Cf. notamment J. Lacan, *Le Séminaire. Livre X : L'Angoisse*, Seuil, Paris, 2004.

⁴ Cf. notamment M. Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, éd. Métailier, Paris, 1986

⁵ Hegel pense la voix du démon de Socrate à partir de son statut intermédiaire, cette sorte d'indétermination qui la fait à la fois interne et externe, ou ni interne, ni externe, ici pensée sous le terme d'inassignation : il ne s'agit pas d'une voix extérieure oraculaire ; mais il ne s'agit pas non plus de la voix intérieure de la conscience. En tant que telle, pensée dans son historicité par Hegel, elle rend compte d'un passage essentiel dans l'histoire de l'Esprit : « le tournant principal de l'Esprit dans son intériorité », c'est-à-dire encore le passage de l'Antiquité à la Modernité. L'Antiquité étant marquée par l'hétéronomie, c'est-à-dire comme le temps où le facteur déterminant de la subjectivité est externe incarné par l'esprit du peuple, se manifeste à l'extérieur de la conscience individuelle. La modernité au contraire est marquée par le fait que le sujet devient déterminant, décidant. Socrate fait la transition entre l'époque de l'hétéronomie et l'époque de l'autodétermination du sujet.

⁶ Heidegger ne se préoccupe pas particulièrement de la question de la voix du démon de Socrate. Mais son interprétation éclaire la réflexion sur une différenciation entre une démonologie socratique et une démonologie platonicienne. Il pense le Mythe de la Caverne là aussi comme un moment historique de passage, où la vérité pensée comme « *idea* », connaissance, prend le dessus sur la vérité pensée comme « *aletheia* », dévoilement. La vérité comme *aletheia* serait figurée par l'image du feu qui éclaire les ombres des idées ; la deuxième serait déterminée par le choix que fait ici Platon de figurer que le soleil, en tant que source même de l'intelligibilité, pourrait être vue, donc saisie par l'intelligence elle-même. Dans ce cas, la saisie de la vérité revient à une mise en adéquation de la connaissance et des choses, tout est connaissable, et on entre dans le préjugé métaphysique qui fait le fondement de la philosophie occidentale. Arendt montre l'enjeu politique de ce geste platonicien : pour que le philosophe puisse se prévaloir d'être le gouvernant idéal, il faut que ce qu'il prétend connaître puisse être saisi exactement et érigé en norme. Le rapport à la vérité comme connaissance détenu par le philosophe est un moyen d'asseoir et de légitimer le philosophe gouvernant.

⁷ Cf. l'interprétation de Lacan du *Banquet* de Platon, notamment dans *Le Séminaire. Livre VIII : Le Transfert*, Seuil, Paris.

⁸ Même si le motif d'une voix intérieure aurait pu être saisi chez certains philosophes avant eux, notamment comme on vient de le voir chez Socrate.

⁹ Voir ce schéma dans l'ouvrage commenté, p.105 ; voir aussi B. Baas, *Le désir pur. Parcours philosophiques dans les parages de J. Lacan*, Louvain, éd. Peeters, 1992.

¹⁰ La question notamment de ce que Don Juan désire et la notion d'« objet absolu », tel qu'elle est avancée de manière différente et par Kierkegaard et par Lacan.

¹¹ « Le Don Juan de Molière est plus moral que celui de Mozart. Cette remarque, si elle est bien comprise, constitue justement un éloge de l'opéra. Dans celui-ci ce que l'on trouve, ce ne sont pas des bavardages à propos d'un séducteur, mais c'est un séducteur : Don Juan ; et on ne peut nier que la musique dans ses détails ne soit souvent assez séduisante. C'est là ce qu'elle doit être et c'est là justement qui constitue sa grandeur. C'est une sottise d'en conclure que l'opéra est immoral. »

¹² Cf. l'ouvrage commenté, pp. 360-361 : B. Baas se réfère à cette théorie pour montrer un autre biais par lequel Kierkegaard situe la figure de Don Juan par delà la morale.

¹³ Il serait intéressant à ce propos de penser plus loin le parallèle entre Antigone et Don Juan, autour de la question de ce qui fait le propre du héros tragique pour Lacan, et sur lequel B. Baas revient ici, c'est-à-dire de « ne pas céder sur son désir » même quand la seule issue possible est la mort. Et ce notamment à la lumière de la différenciation opérée par B. Baas entre la « petite loi » (oedipienne) et la « grande Loi » (en lien avec la Chose, c'est-à-dire du pur manque originaire dont procèdent le sujet et l'objet comme signifiants). Comment situer la position de Don Juan dans ce cadre là ?

¹⁴ J. Lacan, *Le Séminaire. Livre X : L'Angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 223.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 233-234.

¹⁶ *Ibid.*, p. 224.

¹⁷ Telle que Lacan qualifie la forme féminine de l'identification.

Lecture ou relecture de Boïter n'est pas pécher.

L'actualité de Lucien Israël

Jean-Claude Depoutot

Les éditions *érès Arcanes* viennent de rééditer *Boïter n'est pas pécher*. La lecture de ce livre sera toujours fructueuse car l'enseignement de Lucien Israël demeure d'actualité.

Ce livre est un recueil de textes choisis de Lucien Israël, qu'il a sélectionnés lui-même avec soin. C'est son testament, nous rappelle J.-R. Freymann dans son introduction, son dernier livre, et Lucien Israël au fond de lui-même le savait quand il l'a publié. Dans ce livre, il inscrit ce qu'il lui semble important de nous léguer, à savoir :

- qu'il est impossible de dissocier, chez l'être humain, la chair et la parole, parole parentale, parole enseignée, parole dite, mal dite, non dite, dans le droit fil de ce qu'il a déjà écrit dans *Le Médecin face au malade* (éd. Dessarf, 1968) ;
- qu'on peut voir dans la névrose les effets dramatiques de cette dissociation, et que l'hystérie est une réaction quasiment désespérée contre elle ;
- que la découverte de Freud, et le travail du psychanalyste consistent à rendre cette parole au sujet, pour tenter de le délivrer de la névrose ;
- et que cette réconciliation entre la chair et la parole est la condition de la véritable relation d'amour d'un sujet avec un autre.

Le titre *Boïter n'est pas pécher* illustre déjà bien son propos : parole et chair vont ensemble. Israël marchait de plus en plus mal, du fait de sa maladie. Par ce titre il s'implique personnellement, avec humour, en mettant en cause son corps, sa démarche, pas seulement intellectuelle. Il s'agit, rappelons-le, d'une référence à Freud, une citation de Freud en conclusion de son essai « Au-delà du principe du plaisir » datant de 1921. C'est la partie la plus difficile à comprendre de son œuvre. Il n'est peut-être pas sans intérêt de signaler, qu'après avoir amené l'idée absolument neuve que le principe du plaisir pouvait être au service des instincts de mort, Freud s'adresse au poète pour s'excuser de ne pas pouvoir aller plus loin, à ce moment-là, dans sa réflexion, en raison, dit-il, des lenteurs avec lesquelles s'accomplit le progrès de la connaissance scientifique. Pour cela il reprend textuellement deux vers d'un poète allemand, Rückert, actuellement bien tombé dans l'oubli, et que seuls les mélomanes français connaissent sans doute encore, sans le savoir, à travers les paroles des *Kindertotenlieder*, de Gustav Mahler. C'est le dernier vers cité : *L'Écriture dit que boïter n'est pas pécher*. Voici donc une citation de Freud, qui cite Rückert, qui cite l'Écriture :

citation au troisième degré. On peut supposer que cette dernière est tirée d'un verset de la Bible, et Israël pensait sans doute que Freud le croyait puisqu'il parle tout de suite après de Freud, lecteur de la Bible.

Mais Israël est un homme particulièrement rigoureux. Il traduit ses citations si elles sont en langue étrangère et il donne ses sources. Sans doute, aidé par son ami Mustapha Safouan, il a trouvé la véritable origine du verset qui est en réalité une sourate qu'il cite intégralement (p. 11) : « Le Coran dit, à l'occasion d'une exhortation à la guerre sainte : Mais celui qui boïte, pour celui-là il n'y a pas de péché » (c'est-à-dire de rester chez lui pour ne pas aller au combat). On pourrait trouver cette référence un peu bizarre (même si on sait que le djihad est d'abord un combat contre ce qui est mauvais en soi-même), si ne venait pas tout de suite à l'esprit une autre référence, bien biblique celle-là, provenant du chapitre XXXII de la *Genèse*, qui est une référence à ce combat nocturne du patriarche Jacob avec un personnage mystérieux, qu'André Chouraki, dans la version la plus littérale de la Bible en français nomme El (de Elohim, qui est une manière de prononcer le nom imprononçable). A l'aube, ne pouvant le vaincre et se défaire de lui sans lui donner la bénédiction qu'il réclame, après l'avoir rendu définitivement boiteux au cours du combat, c'est-à-dire avoir inscrit la boïterie dans sa chair, El lui donne un nouveau nom : celui d'Israël qui signifie « luttteur contre Dieu ». N'y aurait-il pas de cette façon, et à partir de ce titre *Boïter n'est pas pécher*, une manière, consciente ou pas, pour Lucien Israël de nous rappeler son inscription dans sa lignée patronymique, dans la tradition juive, et d'entamer son ultime combat, celui qu'il a livré contre la mort : sa lutte jusqu'à l'aube du 18 janvier 1996 ? En ces temps où revient sans cesse la revendication du droit à l'euthanasie, il nous a montré ce que pouvait vouloir dire : mourir dans la dignité !

Il précise immédiatement que pour lui « la Bible n'est pas un catalogue de vérités, mais un aide-mémoire, qui sert de repère à une tradition orale » (p. 26) : « L'œuvre de Freud ne s'entend pas si on ne l'aborde pas avec les exigences mêmes de la tradition orale... chacun des textes qui figurent dans l'œuvre définitive ne peut être lu qu'à condition de l'entendre dans toute sa péristase... J'ai eu de la chance de pouvoir jeter un coup d'œil sur un manuscrit récemment découvert de Freud... dans ce texte il n'hésite pas à émettre l'hypothèse que toutes ces névroses sont liées à une adaptation particulière

de nos ancêtres aux différentes phases de la dernière glaciation... Mais que signifie la position de Freud ? Il nous dit qu'on a le droit, mais aussi le devoir d'être fou. Comment ? Freud, le petit bourgeois, toujours bien habillé, strict, ne se permettant pas le moindre écart, ayant fermé boutique à 40 ans, aurait été fou ? Mais bien sûr, messieurs les psychiatres ! Il était fou, mais pas du tout de la façon dont les biographes tentent de nous le décrire... Qu'est ce qu'on n'a pas dit de lui ! Chacun sait qu'il était au moins hypocondriaque, phobique et homosexuel ! Et chacun de recommencer et de répéter les mêmes imbécillités à ce sujet sans se rendre compte que, ce disant, ils font allégeance à la psychiatrie la plus régressive, la plus conservatrice, la plus fasciste qui se puisse concevoir, celle qui enferme les gens dans des catégories comme dans des ghettos ou dans des camps. » C'est encore d'actualité, et pourrait s'appliquer au dernier contempteur de Freud ! Et Israël d'ajouter : « Freud, donc dans ces articles, nous donne le droit à la folie. Ce qui n'a aucun rapport avec le droit à la psychose. Car la psychose, comme les écrits psychanalytiques, se caractérise par son ennui, par son monomorphisme, par l'impossibilité qu'il y a à trouver un autre discours que celui qui a été choisi par (et ajoutons pour) le psychotique ». Cela peut aider à poser un diagnostic de psychose et montre bien comment Freud a boité ! « La tradition orale, c'est l'anti-catéchisme... il s'agit d'entendre les points qui peuvent être interprétés... » C'est pour nous une mise en garde toujours valable : quand on fait de l'écrit d'un dieu ou d'un prophète ou d'un maître, un catéchisme, à réciter, à commenter inlassablement, on voit ce que cela donne : des disciples fanatiques, figés sur le catéchisme en question avec toutes les horreurs qui peuvent s'ensuivre, surtout s'il s'agit de textes religieux (heureusement, jusqu'à présent on n'a pas encore vu d'inquisiteurs, ni de kamikazes chez les psychanalystes). Message ou poème, l'écrit doit marquer une scansion. Lucien Israël dira aussi, très justement : « Nos expériences vécues, les livres que nous avons lus (*et j'ajouterai encore plus les livres que nous avons écrits, si nous en avons écrit*) sont notre chair ».

Israël s'inscrit donc en droite ligne dans la continuité de Freud. Il revendique le droit à la folie, celle de la création et celle de l'amour. C'est la seule façon de combattre ou d'éviter la névrose individuelle ou la névrose sociale, et peut-être aussi de combattre la psychose qui est un enfermement dans une parole figée, dans une « non-vie ».

La première partie du livre est intitulée « De la psychanalyse à la psychiatrie ». C'est la reprise d'un cours libre fait en 1985-1986, donc une référence à son enseignement. Il prend bien soin de préciser ce qu'est pour lui l'enseignement (p. 16) : « Ce qui se transmet dans un enseignement, de même que dans ce qu'on appelle la formation d'un psychanalyste, ce n'est pas le positif, au sens photographique du

terme, des connaissances d'un maître, mais les lacunes qu'il laisse entre ces connaissances de façon que chacun puisse y trouver sa place. » Il dira la même chose pour l'amour : il s'agit pour chaque partenaire de se mettre dans les lacunes de l'autre.

Ce n'est sans doute pas pour rien qu'il commence cet enseignement, indiquant implicitement qu'il est confronté à la mort, d'une manière aussi tragique qu'indirecte (p. 21) : « Un ami nous a quittés. Et sa mort est pour nous une dernière leçon que nous avons à entendre. Il est obscène de parler de destin. La mort vient toujours à contretemps. Elle ne s'inscrit jamais dans une trajectoire. Attendre la mort de quelqu'un ou sa propre mort pour donner un sens à sa vie signe justement ce que partout en psychanalyse on appelle le ratage. On ne réussit jamais sa mort ! » Jamais, jusqu'ici, Israël n'a parlé ainsi de la mort ; il n'évade pas la question. Il n'y a rien à ajouter : sauf, peut-être rappeler ce que Lacan disait de Freud, et qui peut s'appliquer aussi à Lucien Israël : « Qui a interrogé, aussi intrépidement que ce clinicien, attaché au terre-à-terre de la souffrance, la vie sur son sens, et non pour dire qu'elle n'en a pas, façon commode de s'en laver les mains, mais qu'elle n'en a qu'un, où le désir est porté par la mort » (*Ecrits*, p. 642). Pour Lucien Israël, la vraie vie se situe dans l'intensité et pas dans la durée. « La mort n'est pas effrayante, même si toute notre civilisation est construite sur ce matraquage que ce qu'il faut à tout prix éviter, c'est la mort ». Et aussi : « Quelqu'un qui a fait un chemin psychanalytique, est quelqu'un qui sait jouer avec les mots, qui est capable d'entendre dans l'expression du désir : j'ai envie, je suis en vie... le signifiant devient vrai à partir du moment où on ose jouer avec lui. En général on y laisse des morceaux de peau ». Quelle leçon, toujours d'actualité !

Car ce qu'il faut éviter à tout prix, c'est le suicide (p. 209) : « Il y a quelques années, un jeune collègue étranger est venu me raconter la douleur qu'il avait éprouvée quelques jours auparavant. Une dame était venue lui parler de ses problèmes en vue d'une analyse et il avait évalué la "suicidabilité" d'après certains tests que je n'ai pas compris. Il avait évalué la suicidabilité de cette femme, et effectivement les tests avaient montré une très forte suicidabilité confirmée le lendemain par le suicide réussi de cette femme. Je ne suis pas convaincu que, si on avait fait autre chose que des tests de suicidabilité, cette femme se serait suicidée ». Qu'en est-il à l'heure actuelle ? L'année dernière on a proposé à des psychiatres libéraux nancéiens dans le cadre d'une journée de perfectionnement de tester un protocole d'autoévaluation des pratiques en psychiatrie produit par la Haute Autorité de Santé et un groupe dit d'Investigateurs cliniciens pour des études pivotales de qualité (il se trouve sur Internet). Ce protocole aboutira, si la méthode est généralisée à tous les psychiatres, non seulement à poser le diagnostic et à prescrire automatiquement le

traitement de la maladie, mais aussi à la prise en charge sociale des soins nécessaires, à payer les honoraires du médecin et à lui permettre d'être couvert par son assurance ! Dans ce protocole il y a une évaluation obligatoire du risque suicidaire qui sera coté de 1 à 6. Cette évaluation procède des signes que l'on a pu rencontrer chez le malade dans les mois qui ont précédé son suicide, mais qui seront transformés en questions. Voici un échantillon : « Avez-vous pensé à vous suicider au cours de ces dernières semaines ? Avez-vous au cours du mois précédent établi la façon dont vous pourriez vous suicider ? » Il ne manque que la question : « Combien de fois ? », ce qui rappellera quelque chose à ceux qui sont entrés dans un confessionnal ! Il n'y a plus rien à ajouter.

Alors, comme l'évoque aussi le titre d'un livre de M. Safouan, *La Parole ou la Mort* (Ed. du Seuil 1993), il faut rendre la parole au patient. Le premier moment de cette restitution peut être ce qu'on appelait la présentation de malades, dans laquelle il excellait, comme aussi Lacan, son principal référent avec Freud. Cette présentation de malade, rappelait-il, a été généralement occultée au profit de son séminaire. Mais qui fait encore, à l'hôpital des présentations de malade, en tout cas de celles où il est proposé au malade de présenter, de faire présent de sa parole, et pour la première fois peut-être de s'entendre autrement ?

Faire surgir la parole, c'est la fonction de la psychanalyse. C'est la raison pour laquelle Lucien Israël nous met en garde contre l'idéologie véhiculée par le *DSM III*, *Diagnostical and statistical Manuel*, qui vise à fonder la psychiatrie sur un diagnostic établi à partir de questions posées depuis un ordinateur. Il suffit au malade de répondre. En fonction de la concordance des réponses, le diagnostic sera posé et un traitement médicamenteux proposé, qui devra être pris obligatoirement pendant 18 mois après la sédation des signes cliniques. La névrose et évidemment l'hystérie disparaissent du *DSM III* devenu maintenant *DSM IV*, puisque leurs signes cliniques sont trop disparates pour que l'on puisse poser un diagnostic à partir d'eux. Il n'est pas question de la psychanalyse, puisqu'on ne peut mesurer son efficacité de la même manière que celles des nouvelles molécules médicamenteuses. Israël note qu'il est quand même question d'ajouter au médicament une éventuelle psychothérapie, mais que sera-t-elle et qui la fera ? Une nouvelle catégorie de psychiatres plus psychiatres que les autres, ou des psychologues qui coûteront moins cher à la Sécurité sociale, voire des musiciens puisque la musique a des effets thérapeutiques bien connus, ou encore des moines bien au fait de la méditation ? La question est toujours en débat, au Parlement et ailleurs.

Lucien Israël lutte contre l'aplatissement, toujours d'actualité, de la médecine, de la psychiatrie... et des médecins, qui risquent d'être ravalés au simple rôle de prescripteurs de médicaments à des malades décérébrés, car sans parole. Il revisitera aussi les différents concepts de la psychiatrie et de la psychanalyse qui doit revitaliser la psychiatrie, en prenant toujours comme boussole la restitution de la parole. Par exemple « le transfert : ça n'est pas la répétition, ni la reproduction, ni la réminiscence d'événements passés, c'est la reprise d'une relation évolutive qui s'est arrêtée à un moment donné en raison des nécessités ou des pressions extérieures », et encore : « Le patient offre son amour au psychanalyste, amour qui sera écouté jusqu'à ce qu'il comprenne le sens de son offre ». Il fait un sort à la normalité telle qu'elle nous est maintenant proposée : consommation, médiocrité équitable pour tous, *équité* qui remplace l'*égalité* de la devise républicaine, tout ceci sur fond de paranoïa : « Tout le monde y a droit, donc j'y ai droit ! » On pourrait ajouter : « C'est comme en cuisine : le homard et le foie gras pour tout le monde, à ceci près que, comme pour le camembert, ils n'ont plus de goût ! ». Je vous laisse découvrir les autres concepts et vous régaler de vos découvertes qui, elles, auront du goût !

Lucien Israël nous parlera ensuite dans un second chapitre d'élargissement de la névrose. Cet élargissement passe par la constatation que la névrose d'un sujet se développe progressivement dans le temps. Selon la manière dont elle est traitée, ou non traitée, ou maltraitée, on passera de la phase quiescente à la phase active, et hélas, à la phase dépassée : on passera de la névrose à la paranoïa.

Qu'en est-il de l'hystérie, grande œuvre d'Israël ? C'est l'objet du troisième chapitre qu'il intitule « Adieu à l'hystérie ? », avec un point d'interrogation, car l'hystérie ne se laisse pas quitter comme cela. Son préambule avec humour et hélas lucidité, est intitulé : « Pour la dernière fois ». Evoquant les adieux interminables des acteurs et des chanteurs, ce préambule justifie que, même en bout de course, précise-t-il, un analyste s'intéresse encore à l'hystérie.

« L'hystérie malade, c'est l'hystérie brimée martyrisée, vaincue que j'appelle pour ma part l'hystérie dépassée ». L'hystérique n'est plus que caricature. Par exemple *elle en rajoute*, sur ce qui lui est imposé par l'homme pour l'asservir, ceci parce que sa demande d'amour est restée sans réponse : c'est, ce me semble, le cas des femmes qui spontanément et apparemment sans contraintes, revendiquent le droit de porter la burqa. Il peut y avoir pire. Dans le catalogue d'une grande exposition parisienne consacrée aux *Femmes dans les arts d'Afrique*, une auteure revendiquait pour la femme le droit de se faire exciser, et ne l'ayant pas été elle-même, elle disait qu'elle allait se faire faire cette excision ! La

seule chose qu'elle ne disait pas était si ce serait sous ou sans anesthésie pour être plus proche des petites Africaines à qui on ne demande pas leur avis ! On peut trouver facilement d'autres exemples dans notre civilisation occidentale et dans toutes les religions.

La pensée d'Israël a évolué toute sa vie sur la question de l'hystérie. Finalement, et c'est peut-être le principal de son œuvre, il a sorti l'hystérie de la névrose. C'est ce que vous trouverez résumé dans ce livre (p. 140) : « J'ai souvent parlé d'hystérie pour aboutir à cette conclusion que le combat hystérique est un combat pour la réintroduction de la création amoureuse, de la poésie, dans un monde anal, un monde d'argent, d'autorité, de hiérarchie, où chacun est à sa place, dans une case... L'amour ainsi réintroduit, maladroitement, bien sûr, par l'hystérique, n'est pas une valeur marchande, ne permet pas le développement des multinationales ou la création d'emplois, mais c'est parce que la fonction de l'hystérique est là qu'on essaie de la faire taire. » (Un film de François Ozon, qui passe actuellement au cinéma, *Potiche*, traite bien ce sujet.) Et page 145 : « Il y a cinquante ans déjà, les surréalistes saluaient dans l'hystérie une forme d'expression. On peut résumer aujourd'hui l'hystérie à la lutte des femmes pour la prise de parole, d'une parole incarnée, qui ne ferait pas semblant que le corps n'existe point. Mais livrer le corps à la consommation n'est en rien le délivrer. Le lieu où le corps et la parole se rejoignent ne peut être qu'amour pour ne pas tomber dans l'anéantissement, la Shoah. Ce préambule justifie que même en bout de course, un analyste s'intéresse encore à l'hystérie ».

La quatrième partie est intitulée « Varia ». Ce sont effectivement des variations au sens musical du terme : en musique, les variations sont la reprise d'un thème, destiné à le mettre en valeur, et à mettre en valeur l'interprète.

Reprenons, une dernière fois pour conclure, le titre du livre. Revenons sur le péché ou plutôt sur la faute (pour gommer quelque peu la connotation religieuse du terme, même si les deux mots ont la même origine). Résumons ce qu'est la faute pour Israël. C'est d'abord réciter, ce qui va avec répéter : rien ne le mettait plus en colère, lorsqu'il interpellait ses

élèves, que de les voir essayer de lui répondre, en récitant ce qu'avait dit Freud, ou Lacan... et même lui. D'une façon plus générale, pécher, c'est faire d'une théorie une vérité et non pas une hypothèse, c'est ne pas résister à l'oppression : oppression sociale de la consommation et de l'uniformisation, c'est préférer les biens rassurants et les plaisirs routiniers à la richesse de l'amour, à la création qui va avec l'amour (ou avec eux, car les amours peuvent être pluriels, fragiles, toujours en chantier) ; pécher, c'est ne pas pratiquer l'art d'aimer, avec ses joies, ses repentirs, ses reprises, ses fausses routes parfois, ce qui ne veut pas dire qu'il y ait une vraie route, sauf le respect de l'autre, même s'il faut parfois le bousculer. Pécher, c'est pour l'homme renoncer à la partie féminine de lui-même, et pour la femme renoncer à se libérer du machisme de l'homme et à l'exploiter (le machisme, pas forcément l'homme). Pécher, c'est se contenter d'une sexualité d'émonctoire, unisexe.

Il en va de la responsabilité de chacun, pour soi-même et pour les autres. Israël avait terminé son premier livre *Le Médecin face au malade* par ces vers de Saint-John Perse : « Et si un homme auprès de nous vient à manquer à son visage de vivant, qu'on lui tienne de force la face dans le vent ».

Méditons pour terminer sa conclusion testamentaire et humoristique (p. 305) : « On ne peut pas s'adonner à la psychanalyse et ne s'intéresser qu'à une seule idée », et (p. 306) : « J'ai essayé de goûter à tous les mets, à toutes les cultures, à toutes les joies qui passaient à ma portée. Je n'ai pas été sage, ni un sage. Le seul point commun dans ma vie et dans ma lutte a été la résistance à l'oppression. Je n'aurai pas de prix Nobel. On ne conservera pas mon sperme pour engendrer des génies. Se consacrer à la liberté des gens, amener un sourire sur le visage des êtres humains mène à d'autres satisfactions ».

Enfin une dernière considération : qui dit testament, dit héritage. Une dernière citation d'Israël, qu'il avait trouvée dans Goethe : « Ce que tu as hérité de ton père, acquiers-le pour le posséder » (*Faust*, traduit par Gérard de Nerval, éd. Albin Michel, 1947, p. 64). A quoi on pourrait ajouter que la meilleure façon de posséder une chose, c'est de la donner. Cela vaut la peine de lire ou de relire ce livre et de l'offrir à ses amis.

Daniel Lemler : L'engagement du psychanalyste

Jean-Claude Depoutot

S'il fallait résumer en une phrase ce livre*, on pourrait écrire : « Clinique de la déshumanisation actuelle, telle que la conçoit Daniel Lemler, et comment cette déshumanisation pourrait être évitée ». Ce livre est dans la droite ligne des journées consacrées à ce sujet par la F.E.D.E.P.S.Y. en 2008, dont *Analuein* s'est fait l'écho. Cette déshumanisation se produit au niveau de l'individu comme à celui de la société. Elle va du simple mépris de l'autre à sa destruction, avec ce corollaire que la déshumanisation de l'autre entraîne toujours sa propre déshumanisation. L'autre est exclu. Cela doit nous rappeler que tout être humain est dans une position non pas d'exclu, mais d'exilé : en exil de sa famille, de sa terre, en exil d'un mythique paradis perdu !

Nous sommes actuellement confrontés à une nouvelle représentation de l'homme modelé par l'intelligence informatique fonctionnant sur un mode binaire : ouvert/fermé, avec recherche de la rentabilité et du profit maximum ; et c'est, hélas, vrai pour la médecine.

Daniel Lemler en fait un état des lieux très argumenté, partant d'un rappel historique. La médecine s'est à la fin du Moyen-Age séparée de la religion. Le tabou de la mort ayant été levé, elle est devenue une médecine du cadavre. L'être humain est alors découpé en organes malades, chaque organe étant traité par des spécialistes différents. Actuellement on en est arrivé à une médecine de l'image cinétique, de très haute technologie, qui permet de diagnostiquer telle maladie de l'organe ou du tissu, et aboutit immédiatement à un traitement, procédant d'un consensus entre médecins, et d'un protocole fondé sur des résultats statistiques. On se contente d'en informer le malade et d'obtenir ce qu'on appelle « son consentement éclairé ». Médecins et malades sont ainsi en même temps déresponsabilisés et déshumanisés, et n'existent plus les uns pour les autres en tant qu'êtres parlants et désirants.

La psychiatrie en est une illustration : elle est sortie du monde de la religion. Le malade mental n'est plus un possédé du démon qu'on exorcise, voire qu'on enchaîne ou qu'on brûle. C'est son cerveau qui est malade. Mais il reste l'exclu de la société, sa part maudite, avec l'étranger, le juif, l'arabe, le noir, le rom, le SDF, l'immigrant et quelques autres, de la même façon que la femme a été longtemps l'exclue du monde des hommes.

Daniel Lemler applique ces considérations aux trois composantes de la maladie mentale telle qu'elle a

été décrite depuis l'époque de Freud : névrose (principalement l'hystérie), perversion, psychose. Il en fait une étude proche de l'exhaustivité. Aussi n'en relèverai-je que quelques points.

L'hystérie caricature la maladie qui intéresse le plus le médecin à une époque donnée. Ce n'est pas l'organe qui est lésé mais l'idée que le malade s'en fait. En écoutant l'hystérique, Freud découvre l'inconscient et invente la psychanalyse. Mais en traitant l'hystérique de la même manière que la maladie inconsciemment simulée, le médecin lui transmet une maladie créée de toute pièce. C'est la iatrogénisation. L'hystérique ne peut plus que se transformer en victime revendiquant réparation. C'est ce que Lucien Israël appelait la névrose dépassée. Mais l'hystérie, qui ne se conforme pas aux critères de la statistique, est maintenant exclue du D.S.M. (*Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, qui est le traité de référence actuel des jeunes psychiatres, pour étudier les maladies mentales).

En ce qui concerne la *perversion*, chaque époque a ses pervers et sa manière de les traiter. Actuellement le prototype du pervers est le violeur d'enfant pour lequel le traitement proposé est la castration réelle, quel qu'en soit le mode, qui remplace la castration symbolique, propre de l'humanisation. Les pervers sont toujours placés entre l'enfermement psychiatrique et la prison, Sade le premier, qui a passé sa vie enfermé entre la Bastille et l'hospice de Charenton. Freud sort la perversion du catalogue de Havelock Ellis en la ramenant à une étape non dépassée de la structuration psychique : l'enfant est un pervers polymorphe. A un niveau social Daniel Lemler rappelle que la forme la plus grave de la perversion a été la médecine nazie, fondée sur la théorie de la dégénérescence, à laquelle elle voulait remédier par la création d'une race pure, et qui a abouti à la forme ultime de la déshumanisation : la Shoah.

En ce qui concerne la *psychose*, il insiste sur ce fait encore trop mal connu que le délire est une tentative de guérison. La suppression du symptôme délirant qui a l'air tellement absurde, va contre le but recherché de la guérison ou au moins du désenfermement du malade dans sa folie. Daniel Lemler préconise une technique de traitement qui implique à la fois le corps du patient et celui du thérapeute. Cela soulève la question de la continuité entre le normal et le pathologique : la normalité est-elle un modèle idéal ? Freud remarquait déjà qu'on peut être normal, ou guéri d'un point de vue

pratique (ce qui permet au psychotique par exemple de se marier et de travailler), mais qu'on peut ne pas l'être d'un point de vue théorique.

Cette plongée dans la médecine et dans la maladie mentale pose inévitablement à Daniel Lemler la question de l'éthique, et pour ce faire il s'appuie sur sa pratique de consultant dans le service d'aide à la procréation assistée du Professeur Nisand à Strasbourg. Actuellement, la sexualité, ou plutôt la vie sexuelle, s'est dissociée de la procréation. Alors se pose, de ce fait, la question de la procréation sans sexualité ou plutôt sans coït. Daniel Lemler aborde la question du désir d'enfant, désir qui est en réalité une demande adressée au médecin, car le désir, tel qu'on l'entend depuis Lacan, est inconscient. Cette demande se manifeste généralement par une plainte : « Je ne peux pas avoir d'enfant ! » Comment le praticien considère-t-il cette plainte et comment y répond-il ? Qu'y a-t-il derrière elle ? Si sa dimension inconsciente n'est pas reconnue on peut arriver à cette situation paradoxale et terrible où, quand la femme, après des années de galère, d'exams, d'implantation, finit par être enceinte, elle exige un avortement ! On risque toujours d'avoir une marchandisation du corps maternel et une instrumentalisation de l'enfant, qui sont une déshumanisation.

Daniel Lemler conclut en se demandant quelles sont les possibilités offertes actuellement au médecin. Où sa responsabilité est-elle engagée ? Il doit d'abord donner la parole au patient : à condition d'avoir expérimenté les effets de cette parole sur lui-même, ce qui est la visée de la formation psychanalytique. Le médecin peut y avoir été sensibilisé par les groupes Balint, qui visent à le libérer des conduites automatiques qui lui ont été enseignées à la Faculté. Moyennant quoi la décision d'intervention ne sera pas un acte consensuel, mais un acte individuel, inscrit dans la relation, où chacun retrouve sa dignité de sujet parlant. La dynamique d'une relation thérapeutique s'effectue dans le transfert, qui diffère de la suggestion. La libido se concentre dans ce transfert, et dans un second temps pourra se libérer et être investie autrement que dans la maladie : dans des activités créatrices et pas seulement répétitives. C'est ce que Freud a appelé la sublimation.

L'enseignement et la formation théorique du psychanalyste ne peut se faire à l'Université, mais dans une société d'analystes basée sur *la confiance*. En effet comment éviter le piège de toute société qui se fonde obligatoirement sur le tiers exclu déshumanisant ? Il s'agira moins de donner confiance, d'inspirer confiance, que de donner sa confiance, ce qui implique l'autre et aussi, ajouterais-je, le risque, moteur de tous les progrès humains. C'est un saut dans l'inconnu. Daniel Lemler appuie sa proposition sur ses connaissances bibliques. La confiance n'est pas un a priori. Au commencement, dans la Bible, comme dans la vie de l'enfant, le bon et le mauvais sont confondus. Il n'y a pas de jugement d'attribution qui permet de les distinguer. Ainsi naît la tentation. Cela se passe au niveau de la sphère orale : « Ne mets pas cela dans ta bouche ! Tu ne mangeras pas... ». Cela amène à la constitution du corps et du moi. Il y a un dehors et un dedans, une séparation qui est au fondement de l'Œdipe. Ainsi se fait la constitution de l'autre qui, au départ est mauvais, et dont il faut se méfier. Il s'agit donc moins d'accorder sa confiance à l'autre, que de faire un travail de « dé-méfiace », d'assumer un « manque-à-savoir » sur l'autre, donc d'accepter son altérité.

Mais si l'institution est nécessaire pour former ceux qui pourront pratiquer cette médecine vraiment humaine, il n'y a rien à attendre d'elle pour lutter contre la déshumanisation de la médecine et de la psychiatrie. Il ne faut pas attendre des institutions qu'elles garantissent notre espace de liberté, ni qu'elles fournissent des outils indispensables pour exercer cette liberté. La transmission de la parole ne peut se faire que d'un individu à l'autre. Chacun est convoqué au lieu de sa responsabilité individuelle. Et encore ! Cette transmission nous échappe. On ne transmet pas ce qu'on veut, ou ce que l'on croit, mais seulement ce que l'on est ! Et en ce qui concerne ce qui est transmis, la psychanalyse enseigne que c'est notre castration, castration symbolique, fondatrice de la parole et en permet les effets. Notre responsabilité est de créer et de ménager des espaces ouverts à la parole. C'est cela répondre de sa parole.

* Daniel Lemler, *Répondre de sa parole. L'engagement du psychanalyste*, éd. érès-Arcanes, 2011.

Nouveautés en librairie

sélectionnées par Joël Fritschy

Pierre Bruno, *Lacan, passeur de Marx. L'invention du symptôme*, coll. Point Hors Ligne, éd. Érès, 2010

Lacan a lu Marx, assidûment, y compris et d'abord *Le Capital* à l'âge de 20 ans. Dans ses *Écrits*, comme dans son *Séminaire*, il rend hommage à celui qu'il considère comme l'inventeur, avant Freud, du symptôme. Il le critique toutefois d'avoir réduit sa formidable découverte de la plus-value à une réalité comptable, et de ne pas avoir été en mesure d'en saisir le ressort subjectif, à savoir la soif d'un « plus-de-jour ». Dans ce livre, Pierre Bruno non seulement recense tous les énoncés de Lacan, critique ou passeur de Marx, selon les cas, mais il met aussi à l'épreuve les catégories de Lacan, celle de division du sujet, celle de discours capitaliste, celle de symptôme-sinthome, qui ont été en partie forgées à partir de cette lecture de Marx.

Dominique Jacques Roth, *Economie et psychanalyse. Le progrès en question*, préface Charlotte Herfray, L'Harmattan, 2011

Sous couvert du Progrès entendu comme la quête du Bien, le sujet de la parole est de plus en plus muselé par un discours hégémonique : le discours scientifique, technologique et marchand. Colonisé par les exigences néolibérales (rendement, productivité, efficacité, évaluation, etc.), l'auteur interroge ce qu'un tel discours implique dès lors qu'il place l'argent au centre des préoccupations, n'accordant d'importance qu'aux profits réalisés par une minorité au détriment de l'intérêt général.

Michelle Moreau-Ricaud, *Freud collectionneur*, éd. Campagne première, 2011

Le visiteur du cabinet de Freud à Londres (Freud Museum) ne peut que remarquer l'accumulation d'objets antiques. Freud collectionne rêves, mots d'esprit, lapsus... et antiquités. M. Moreau-Ricaud analyse le rôle de cette passion dans l'invention de la psychanalyse et nous aide à comprendre, à travers l'étude de plusieurs figures de collectionneurs tels Balzac, Gatan de Clérambault, les ressorts du désir qui les anime.

Jean-Bertrand Pontalis, *Un jour, le crime*, Gallimard, 2011

L'auteur s'intéresse aux faits divers et flâne en amateur éclairé dans un univers de crimes, de coupables, de mobiles. Il sonde les multiples visages et motifs du crime, se promenant au sein d'un univers dont le crime fondateur est, selon Freud, Œdipe. Il salue « le beau crime » qui déjoue la compréhension, note malicieusement que les gardiens de la paix qui arrêterent les sœurs Papin avaient pour noms « Ragot et Vérité ». Ce détail résume fort bien le plaisir de cette lecture...

Ferdinand von Schirach, *Crimes*, Gallimard, 2011

L'auteur est avocat de la défense au barreau de Berlin. *Crimes* est son premier livre, un recueil de nouvelles relatant de manière subtile, étonnante, onze affaires criminelles. Pour l'auteur, le monstrueux fait partie du quotidien. S'inspirant de faits divers bien réels auxquels son métier d'avocat l'a confronté, l'auteur choisit la part de l'écrivain et brouille les pistes pour nous introduire dans un monde fictionnel aussi fascinant qu'inquiétant. La violence des crimes, davantage la dimension toujours incroyable ou qui échappe à l'entendement, des événements qui s'enchaînent est sublimée par le laconisme d'un style chirurgical dont le pouvoir d'attraction a force de sidération pour le lecteur.

Président de la F.E.D.E.P.S.Y. : Jean-Richard FREYMANN

Secrétaire : Eveline KIEFFER

Trésorier et conseil de gestion : Jacques WEYL

Conseil juridique : Delphine FREYMANN

Conseil administratif : Jean-Pierre FOURCADE

Président de l'E.P.S. (au titre de la C.D.E.F.) : Michel PATRIS

Président du G.E.P. : Daniel LEMLER

Président de la Commission Européenne (CE) : Bertrand PIRET

Représentant du G.E.P. : Marc LEVY

Représentant de l'E.P.S. : Cécile VERDET

Commission Européenne : Bertrand PIRET, Jean-Raymond MILLEY

Publications et bulletin de liaison : Sylvie LEVY, Joël FRITSCHY, Geneviève KINDO, Hervé GISIE

Formations (Journées) : Liliane GOLDSZTAUB, Michel LEVY

Centre de recherche (de la C.D.E.F.) : Urias ARANTES, Marie-Frédérique BACQUÉ, Jacob ROGOZINSKI

RESPONSABLES DE LA F.E.D.E.P.S.Y.

1. Commission Européenne :

Bertrand PIRET, Jean-Raymond MILLEY

Participants : Julie KOEHLHOFFER, Annie LOTTMANN, Chantal TRAUTMANN †

2. Représentants de la F.E.D.E.P.S.Y. auprès des instances internationales (Convergencia) : Marjorie RUF (Paris), Martine BIEHLER, Sylvie LEVY, Cristina BURCKAS (Allemagne), Daniel LEMLER, Dominique MARINELLI (Metz)

3. Représentants au groupe de contact : Michel PATRIS, Jean-Richard FREYMANN, Jacques SEDAT (Paris, membre d'honneur)

4. Coordination des formations :

Direction : Liliane GOLDSZTAUB, Sylvie LEVY, Michel LEVY

Organisation : Pascale GANTE, Nicolas JANEL, Amine SOUIRJI, Khadija NIZARI

5. Responsables du site *fedepsy.org* : Martine et Pierre BIEHLER

6. Responsables du Ciné-Club : Georges HECK (Vidéo Les Beaux Jours), Jean-Richard FREYMANN, Marie-Frédérique BACQUÉ, Guy CHOURAQUI, Joël FRITSCHY (Mulhouse)

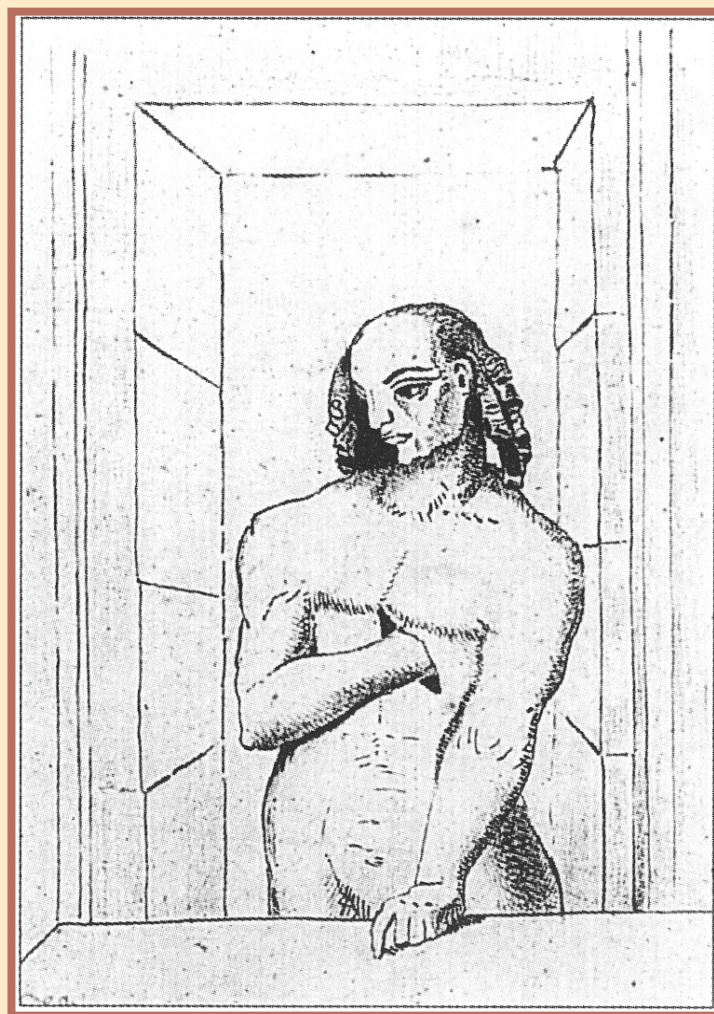
7. Responsables des relations à l'Université : Mireille LAMAUTE-AMMER, Pascale GANTE, Nicolas JANEL, Nadine BAH, Philippe LUTUN, Michel PATRIS, Marie-Frédérique BACQUÉ

8. Responsables des groupes cliniques : (succession de Cathie NEUNREUTHER) Sylvie LEVY, Cécile VERDET, Daniel LEMLER

9. Relations interrégionales et internationales : Anne-Marie PINÇON (Strasbourg), Moïse BENADIBA (Marseille), Roland GORI (Marseille), Marie-Josée PAHIN (Marseille), Thierry VINCENT (Grenoble), Claude MEKLER (Nancy), Pierre-André JULIE (Angers), Dominique PEAN (Angers), Henri-François ROBELET (Angers), Daniel LYSEK (Suisse), Jalil BENNANI (Maroc), André MICHELS (Paris, Allemagne, Luxembourg), Renate BAIER (Allemagne Munich), Cristina BURCKAS (Argentine, Allemagne Freiburg), Peter MULLER (Allemagne Karlsruhe), Claus-Dieter RATH (Allemagne Berlin), Jean-Marie Weber (Luxembourg), Elmina VALSAMOPOULOS (Grèce), Daniel MEIER-MOOG (Israël), Marisa DECAT DE MOURA (Brésil)

Ont contribué à ce numéro :

Urias Arantes, praticien de l'analyse, enseignant de la philosophie, Strasbourg
Moïse Benadiba, praticien de l'analyse, psychiatre des Hôpitaux, Marseille
Jalil Bennani, praticien de l'analyse, psychiatre, Rabat, Maroc
Jean-Claude Depoutot, neuropsychiatre retraité, Nancy
Michel Forné, médecin généraliste, praticien de l'analyse, Altkirch
Jean-Richard Freymann, praticien de l'analyse, psychiatre, Strasbourg
Joël Fritschy, psychologue clinicien, praticien de l'analyse, Mulhouse
Hervé Gisie, praticien de l'analyse, psychologue, Kayersberg
Denise Guedenet, psychologue clinicienne, praticienne de l'analyse, Nancy
Cécile Iglésias, psychologue clinicienne, praticienne de l'analyse, Nancy
Laurence Joseph, psychologue, praticienne de l'analyse, Paris
Sophie L'Huillier, psychologue clinicienne, praticienne de l'analyse, Nancy
Jean-Raymond Milley, praticien de l'analyse, psychologue clinicien, Strasbourg
Khadija Nizari, psychologue clinicienne, Strasbourg
Frédérique Riedlin, étudiante, chercheuse en philosophie et psychologie, Strasbourg



« La parole et le langage ont leurs lois auxquelles l'inconscient semble plus fidèle que la raison. Si le psychanalyste se tient au génie de sa discipline, il ne manquera pas d'ouvrage pour le siècle à venir. »

Serge Leclair, *Le pays de l'Autre*, 1991

